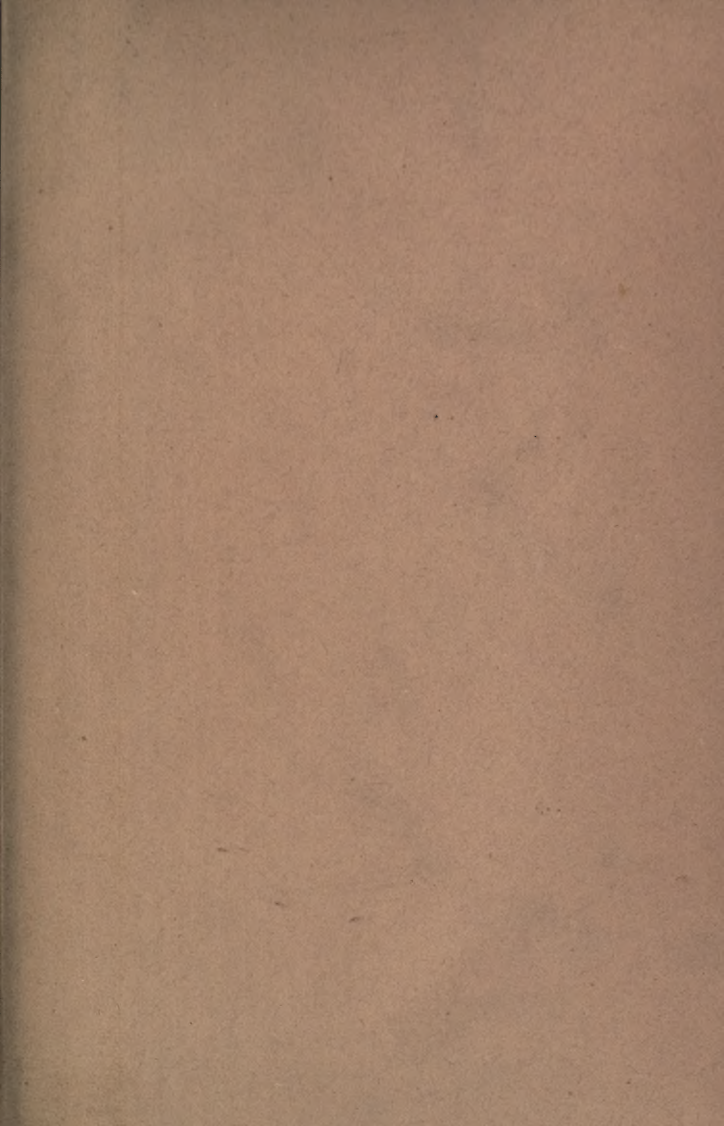

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRA







Goethe's Werke.

Nach den vorzüglichsten Quellen revidirte Ausgabe.



Achtundzwanzigster Theil.

Schriften und Aufsätze zur Kunst.

Herausgegeben
und mit Anmerkungen begleitet
von
Fr. Strehlke.

Berlin.
Gustav Hempel.



Druck von G. Bernstein in Berlin.

Inhalt.

Schriften und Aufsätze zur Kunst.

Die mit einem * bezeichneten Aufsätze fehlen in allen früheren Ausgaben der Werke Goethe's.

Verschiedenes über Baukunst.

Man vergl. auch S. 846 u. 848 des Anhangs.
Baukunst siehe Th. XXIV unter den Ital. Reise-Fragmenten.

Verschiedenes über Skulptur.

Verschiedenes über Malerei.

Man vergl. auch die zweite Abtheilung des Anhangs, S. 802—854.

Verschiedenes über Theater.

Anhang.

I. Aufsätze und Nachrichten, die Weimarischen Kunstausstellungen betreffend.

II. Recensionen und Nachrichten über neue Erscheinungen auf dem Kunstgebiete.

III. Abhandlungen.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Für den gegenwärtigen Theil der Werke Goethe's stellten wir uns die Aufgabe, ein vollständiges und zugleich systematisch-übersichtliches Bild von dessen vielseitiger literarischer Thätigkeit auf dem Kunstgebiete und von seinen mannichfachen, den Interessen der Kunst gewidmeten Arbeiten und Bestrebungen zu geben, deren Zeugnisse in zahlreichen kleineren Schriften und Aufsätzen von der ersten Zeit seines schriftstellerischen Auftretens bis zu seinem Tode vorliegen. Es war hiezu vor Allem erforderlich, das in den sämmtlichen bisherigen Ausgaben der Werke Goethe's nur unvollständig gebotene Material zu ergänzen, sodann aber auch dasselbe so anzuordnen, daß Zusammengehöriges leicht zu übersehen und dabei auch der Entwickelungsgang zu erkennen ist, welchen Goethe in seinen Ansichten über Kunst genommen hat.

Zu diesem Zwecke hat der Herausgeber alle diejenigen Arbeiten einzeln dem übrigen Inhalt des Bandes voraufgeschickt, welche durch ihren innern Werth oder größeren Umfang eine vorzugsweise Bedeutung für sich in Anspruch nehmen, sowie auch diejenigen, welche wegen der Allgemeinheit ihres Inhalts nicht füglich einer besondern Abtheilung der

Kunst zugewiesen werden konnten. Auf diese Weise wurde es möglich, die meisten der vorhandenen Aufsätze in vier größere Gesammtabschnitte: „Architektur", „Skulptur", „Malerei" und „Theater" zu ordnen. Allerdings mußte bei dem vielartigen Inhalt der kleineren Goethe'schen Schriften jenen Begriffen eine gewisse Dehnbarkeit gegeben werden, wenn nicht die Eintheilung in Unterabtheilungen ins Minutiöse gehen sollte. Demnach ist z. B. unter Skulptur alles Dasjenige gerechnet, was man in dem weitesten Sinne des Wortes Plastik nennen könnte, ja sogar auch solche Aufsätze, in denen es sich nur um Arbeiten handelt, die, wie z. B. plastisch-anatomische Präparate, ihren Zweck nicht in der Kunst, sondern in wissenschaftlicher oder praktischer Anwendung haben. Etwas Aehnliches gilt von der Malerei, unter der natürlich auch das auf Nachbildungen durch Kupferstich, Steindruck und Holzschnitt Bezügliche seine Stelle finden mußte, selbst wenn es nur zu außerkünstlerischen Zwecken bestimmt war. Ebensowenig schien es endlich angemessen, die „dramatische Poesie" von der „Schauspielkunst" zu trennen, da ohnehin Beides in einzelnen Aufsätzen gleichmäßig und in inniger Verbindung behandelt wird. — Innerhalb dieser vier Rubriken ist außerdem noch, so weit es ohne Zwang geschehen konnte, die chronologische Ordnung hergestellt, um schon in der Reihenfolge der Aufsätze die allmähliche Entwickelung der Kunstansichten und -Auffassungen Goethe's möglichst deutlich hervortreten zu lassen.

Obgleich man schon in diesen vier Rubriken sieben Aufsätze antreffen wird, die bisher in keiner Ausgabe der Werke Goethe's Aufnahme gefunden haben und über deren Aechtheit

die erforderlichen Nachweise im Einzelnen gegeben werden, so könnte man doch wiederum auch Manches vermissen, was füglich unter den „Aufsätzen über Kunst“ zu erwarten wäre. So hätten z. B. die „Selbstanzeige der Propyläen“ und die einleitenden Worte zu „einigen Scenen aus Mahomet“ mit gleichem Rechte ihre Stelle in diesem Theile erhalten können wie unter den Literatur-Aufsätzen im nächsten Theil, denen sie zugewiesen worden sind. Ein Gleiches gilt auch von der ausführlichen Recension von H. Füeßli's „Vorlesungen über Malerei“ (Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung vom 7. bis 9. Februar 1804, Nr. 32 bis 34), welche Boas in seine „Nachträge“ und sogar Kurz, der sonst nur eine Auswahl von den Aufsätzen über Kunst und Literatur giebt, vollständig aufgenommen haben, obschon nur der auf das Sprachliche, d. h. der auf die Uebersetzung aus dem Englischen bezügliche Theil Goethe zum Verfasser hat.

Die Artikel „Baukunst“, „Material der bildenden Kunst“, „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ und „Von Arabesken“ schien es zweckmäßig an die Italienische Reise anzuschließen. Sie treten damit ohnehin nur an den Platz, den sie ihrem Entstehen und ihrer Bestimmung gemäß früher eingenommen haben. Außerdem sind sie zu unmittelbar aus den Eindrücken hervorgegangen, die Goethe grade in jener Zeit gewonnen hatte, als daß sie aus dem Zusammenhang mit ihr gerissen werden dürften.

Die Artikel „Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar“ und „St.-Rochus-Fest zu Bingen“, aus den ersten Heften der Zeitschrift „Ueber Kunst und Alterthum“, sind dem biographischen Theil zugewiesen.

Daß man von dem Aufsatz „Herstellung des Straß-

burger Münsters" hier nur einen kleinen Theil abgedruckt findet, hat seinen Grund darin, daß, wie neuerdings nachgewiesen, Sulpiz Boisserée der Verfasser des weggelassenen Theiles ist.

Zwei andere Arbeiten, „Tischbein's Idyllen" und „Handzeichnungen Goethe's" sind bereits in dem zweiten Theil unserer Ausgabe mitgetheilt worden, weil sie von den Gedichten, die sie begleiten, nicht getrennt werden sollten.

Ebensowenig aber, wie ein wiederholter Abdruck desselben Aufsatzes zulässig erschien, konnte es unsere Absicht sein, das ohnehin reiche Material durch Schriftstücke zu vermehren, die sich ihrer Natur nach nicht zur Aufnahme in die Werke eines Schriftstellers eignen. Dahin gehören erstens einige vereinzelte Briefe, z. B. ein Brief vom 20. April 1822 an C. G. Carus in dessen Schrift „Neue Briefe über Landschaftsmalerei" (Leipzig 1832), desgleichen an Professor Zahn vom 10. März 1832, ein Gutachten über den Maler Sebbers vom 23. August 1826 u. a. m., sowie verschiedene andere Schriftstücke, die sich auf Kunst und Kunstangelegenheiten beziehen. Sonst müßte man konsequenter Weise auch aus der Korrespondenz mit Schiller, Knebel, Zelter, Meyer, Schulz u. A. Alles aufnehmen, bei dem derselbe Fall vorliegt.

Ferner war Alles auszuschließen, was sich rein auf geschäftliche Angelegenheiten im Gebiete der Kunst bezieht, für diese selbst aber ohne allgemeineres Interesse ist. Endlich war aber auch noch bei der Aufnahme von allen Aufsätzen, in denen Goethe als mit Andern gemeinschaftlich arbeitend erscheint, die größte Vorsicht geboten.

Es führt uns dies auf den letzten, als Anhang

bezeichneten Abschnitt dieses Theiles, in welchem es sich ausschließlich um Goethe's Beiträge zu den Arbeiten der Weimarischen Kunstfreunde handelt.

Seitdem nämlich Meyer Ende 1797 von seinem zweiten Aufenthalte in Italien nach Weimar zurückgekehrt war, trat Goethe, ohne seinen Beziehungen mit Schiller Abbruch zu thun, auch mit Jenem in engere Verbindung zu gemeinsamer Thätigkeit. Er war hierzu um so mehr geneigt und vorbereitet, als er gerade um diese Zeit am Meisten von jenen Bestrebungen für ausübende Kunst und Kunstverständniß beseelt war, denen er bald darauf bei Gelegenheit der „Einleitung in die Propyläen" einen so beredten Ausdruck zu geben gewußt hat. Es begann für beide Männer eine Gemeinsamkeit des Wirkens, von der Schiller zwar nicht ausgeschlossen war, an der er aber doch nicht einen gleich lebendigen und dauernden Antheil nahm, theils weil er lange Zeit von der Ausführung seiner Wallenstein-Trilogie besonders in Anspruch genommen wurde, theils weil das Interesse für das technische Detail der bildenden Kunst bei ihm nicht so lebhaft war als bei Goethe. Auch F. A. Wolf und W. v. Humboldt finden wir gelegentlich als Mitarbeiter der Weimarischen Kunstfreunde; doch haben sich dieselben an den Zwecken Goethe's und Meyer's wenigstens nicht anhaltend betheiligt, so daß man in Wirklichkeit bei der Chiffer W. K. F., die in dieser Form zum ersten Mal im August 1804 angewendet wurde, nur an diese letzten Beiden zu denken hat.

Von eigenen Werken Goethe's, auf welche Meyer in Folge dieser bis zu dem Tode des Ersteren dauernden Verbindung nicht ohne Einfluß geblieben ist, sind „Benvenuto

Cellini" und „Philipp Hackert" in Th. XXX und XXXII dieser Ausgabe enthalten; seine Betheiligung an den Arbeiten der W. K. F. über Polygnot's Gemälde in der Lesche zu Delphi, über Philostrat's Gemälde und über Winckelmann wird an den geeigneten Stellen (S. 186, 233 und 271) berührt. Noch viel mehr aber tritt diese Gemeinsamkeit in zahlreichen Aufsätzen hervor, die in den „Propyläen" von 1798 bis 1800, in der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung von 1799 bis 1809 und in der Zeitschrift „Ueber Kunst und Alterthum" von 1816 bis 1832 erschienen sind. Die Lücke der Jahre 1810 bis 1815 wird nur zum Theil durch einige Aufsätze Goethe's im „Morgenblatt für gebildete Stände" ausgefüllt, in welchem 1811 die „Probe aus Philipp Hackert's Leben", 1815 bis 1816 verschiedene kleinere Aufsätze über Theater und auch zwei auf bildende Kunst bezügliche: „Nachricht von altdeutschen in Leipzig entdeckten Kunstschätzen" (S. 550) und „Ruysdael als Dichter" (S. 555), erschienen. Die Begründung der Zeitschrift „Ueber Kunst und Alterthum" belebte indessen Goethe's und Meyer's Thätigkeit wieder, und bei dieser und jener Gelegenheit treten die Weimarischen Kunstfreunde auch wieder mit ihrer Chiffer hervor. Den speziellen Antheil aber zu bestimmen, welchen Goethe an den Arbeiten der W. K. F. in jenen obigen drei Zeitschriften hat, dazu ist in der Vorbemerkung zum „Anhange" und in diesem selbst der Versuch gemacht worden.

Was schließlich den allmählichen Entwickelungsgang betrifft, den Goethe in seinen Kunstansichten genommen hat, so wird die von uns innerhalb der einzelnen Abschnitte nach Mög-

lichkeit beobachtete chronologische Reihenfolge der Aufsätze (in Ausnahmefällen erfolgt wenigstens die Angabe der ersten Veröffentlichung) die verschiedenen Stadien in den Kunstanschauungen Goethe's erkennen lassen. Man wird hier finden, daß in Allem, was er vor seiner italienischen Reise geschrieben hat, eine rein realistische Auffassung der bildenden Kunst vorherrscht. Die Kunst hat danach zu streben, mit der Natur identisch zu werden; jede Abweichung von ihr ist ein Abfall, eine Verirrung. Wie damit seine früheste Auffassung der Aufgaben übereinstimmt, welche sich die Poesie zu stellen habe, bedarf keines Beweises. — In Italien erkennt dann Goethe durch das Studium des antiken Ideals die Verschiedenheit von Natur und Kunst; ihm wird klar, daß diese sich von jener nicht lossagen darf, aber doch danach streben muß, sich über sie zu erheben. Danach ist es denn nicht auffällig, daß er bei fortwährendem Durchdenken dieser Verhältnisse auf allen ihren Gebieten namentlich auch in der Poesie zu einem unbedingten und insofern wol etwas einseitigen Verehrer der Antike wird. In diesem Sinne sehen wir ihn noch das erste Jahrzehend dieses Jahrhunderts hindurch in einer Reihe von unabhängigen Arbeiten, in Beurtheilung von Kunstleistungen sowie bei gelegentlicher Darstellung der Grundsätze wirken, für die er jüngere Künstler zu gewinnen strebt. In den letzten zwanzig Jahren seines Lebens endlich brechen sich auch für seine Auffassung der Kunst wenigstens einigermaßen abweichende Ansichten Bahn. So sehr er die von ihm „neukatholisch“ genannte Richtung in der Kunst bekämpft, so wird er doch selbst, namentlich durch die Beziehungen zu Sulpiz Boisserée, für den bedeutenden

Werth der christlichen Baukunst und Malerei interessirt, wenn er sich auch bisweilen wieder der Rückkehr auf den scheinbar überwundenen Standpunkt geneigt zeigt. Als ein Beweis hiefür kann der Aufsatz „Neu-deutsche religios-patriotische Kunst“ im zweiten Hefte von „Ueber Kunst und Alterthum“ 1817 gelten, der zwar von Meyer verfaßt ist, aber gewiß auch Goethe's damalige Stimmung wiedergiebt. Jedenfalls ging die Umwandlung, so weit sie wirklich erfolgte, nicht so leicht und sicher vor sich als auf dem Gebiete der poetischen Produktion, auf welchem der Gedanke einer Weltliteratur, in der alle nationalen Unterschiede verschwinden oder von untergeordneter Bedeutung sein sollten, eine Lieblingsvorstellung seines Alters war, eine Vorstellung übrigens, die ihn vielleicht auch, wie es in dem Aufsatz „Shakespeare und kein Ende“ (S. 729 ff.) hervortritt, zu einer nicht immer ganz vorurtheilsfreien Beurtheilung Shakespeare's verleitete. —

Der Herstellung eines korrekten, authentischen Textes wurde auch bei dem gegenwärtigen Theil die gleiche Sorgfalt gewidmet wie bei den bisher erschienenen Bänden unserer Ausgabe der Werke Goethe's. Neben den verschiedenen Ausgaben der letzteren sind namentlich — und zwar ausnahmslos bei allen Aufsätzen — die ersten Drucke verglichen worden, und die umfangreiche Textrevision am Schlusse dieses Bandes zeigt, wie viele und nicht selten sinnstörende Fehler in allen Ausgaben zu berichtigen waren.

Einleitung in die Propyläen.



Vorbemerkung des Herausgebers.

Schon bald nach seiner Reise in Italien war in Goethe die Neigung rege geworden, sowol über einzelne Kunstwerke sich schriftlich auszulassen, als auch allgemeine, auf das Gebiet der Kunst bezügliche Fragen zu erörtern. Infolge dessen brachte schon der „Teutsche Merkur" in den Jahren 1788 und 1789 eine Reihe von Aufsätzen dieser Art, denen in unsrer Ausgabe ihre Stelle als Anhang zur „Italienischen Reise" angewiesen ist. Mochten nun auch in der nächstfolgenden Zeit andere Beschäftigungen eine derartige Thätigkeit bisweilen zurückdrängen, so erlosch das Interesse für dieselbe bei Goethe gleichwol niemals. Es wurde vielmehr rege erhalten theils durch sein Streben, die eigenen Sammlungen zu vervollständigen, theils durch den fortgesetzten Verkehr mit J. H. Meyer, den er schon im November 1786 in Rom kennen gelernt hatte. Nach seiner Rückkehr aus Italien vermittelte er für Diesen beim Herzog eine Unterstützung, durch die ein längerer Aufenthalt Meyer's daselbst erleichtert wurde, und blieb mit ihm in beständigem Briefwechsel, bis er auf seine Veranlassung gegen Ende des Jahres 1792 nach Weimar kam und sein Hausgenosse und Mitarbeiter auf manchen Gebieten wurde. Gemeinsame Pläne, auf die schon Briefe aus dem Jahre 1795 hinweisen, wurden durch Meyer's neuen Aufenthalt in Italien von 1794 bis 1797 zwar unterbrochen, aber jedenfalls auch besser vorbereitet und kamen nach seiner Rückkehr, seit welcher er dauernd in Weimar geblieben ist, alsbald zur Ausführung. Endlich war aber auch Goethe's Verkehr mit Schiller weit entfernt, nur die Poesie und theoretische Fragen über dieselbe zum Gegenstande zu haben; er dehnte sich, wie uns der Goethe-Schiller'sche Briefwechsel zeigt, außer auf Anderes auch auf das Gesammtgebiet der Kunst aus.

Unter diesen Verhältnissen und vielleicht auch noch auf die Mitwirkung W. von Humboldt's rechnend, der nach langer Ab-

wesenheit von 1794 bis 1797 wieder in Jena gelebt hatte, faßte Goethe den Plan zu den „Propyläen“, einer Zeitschrift, welche die Kunst im weitesten Sinne des Wortes zum Gegenstande haben sollte, wie dies in der nachfolgenden Einleitung in dieselben in deutlicher Weise ausgesprochen ist. Auch alle äußeren Umstände schienen dem Unternehmen günstig zu sein. In Meyer war ein sicherer und fleißiger Mitarbeiter, in Cotta ein Verleger gewonnen; außerdem waren die „Horen“, an denen Schiller und Goethe von 1795 bis 1797 gemeinsam thätig gewesen waren, eingegangen. Schiller allerdings hatte anfangs manches Bedenken. Er bedauerte zunächst (6. März 1798), daß Goethe von poetischer Produktion auf lange Zeit werde abgelenkt werden, erbat sich dann aber doch das von Goethe entworfene Schema für das Ganze, um den Ort zu finden, wo er mit seinen Ideen auf eine mit dem Ganzen übereinstimmende Weise eintreten könnte. Es mag indessen sogleich hier bemerkt werden, daß Schiller, damals vorzugsweise mit seinem „Wallenstein“ beschäftigt, in Wirklichkeit wenig dazu gekommen ist, durch eigene Arbeiten die Zwecke der „Propyläen“ zu fördern. Außer durch das „Sendschreiben an den Herausgeber“ (III. 2. S. 146 ff.) hat er sich nur noch durch die „Dramatische Preisaufgabe“ (III. 2. S. 169 ff.), die er mit Goethe gemeinschaftlich verfaßte, an dem Unternehmen betheiligt.

So sind denn die Propyläen, die von 1798 bis 1800 herauskamen, mit Ausnahme der eben genannten Stücke und eines Aufsatzes von W. von Humboldt, nur von Goethe und Meyer geschrieben. Leider aber behielt Schiller in einem anderen Punkte Recht, in der Besorgniß nämlich, die er von Anfang an über die voraussichtliche Theilnahme des Publikums an dem Ganzen gehegt hatte; denn diese war in der That außerordentlich gering. „Was Cotta von dem Absatz des Journals schreibt,“ berichtet Schiller an Goethe (5. Juli 1799), „ist zum Erstaunen und zeigt das kunsttreibende und kunstliebende Publikum in Deutschland von einer noch viel kläglichern Seite, als man bei noch so schlechten Erwartungen je hätte denken mögen.“ Das Nächste war, daß die Freunde jetzt alle möglichen Vorschläge und Versuche machten, um die Abonnentenzahl zu steigern. Namentlich Schiller ist in solchen unerschöpflich: Verschenken von Exemplaren, Sendungen nach Berlin, Verminderung des Preises und der Auflage, selteneres Erscheinen der Stücke, das Reizmittel der Polemik und vieles Andere fällt ihm ein, während Goethe nur eine Art passiver Zustimmung giebt. Aber

es half Alles nichts. Als nun gar noch Kotzebue in seinem Lustspiel „Der Besuch" (3. Akt, 10. Scene) sich einen groben Angriff auf die „Propyläen" erlaubte,*) als man in Stuttgart mit den bei Gelegenheit der Weimarischen Preisaufgaben gefällten Kunsturtheilen unzufrieden war und bei Alledem kein größerer Absatz eintrat, wurde Goethe das Ganze allmählig verleidet, und im Einverständniß mit dem Verleger gingen die „Propyläen" mit Ende des Jahres 1800 ein.

Daß dies Schicksal ein unverdientes war, zeigte sich schon in dem Interesse, welches später für die „Propyläen" erwachte. „Goethe," sagt Zelter gelegentlich in einem Briefe aus dem Jahre 1829 (Briefwechsel, V. S. 206), „wird es gewohnt sein, sein Wort immer nach zwanzig Jahren erst erkannt zu wissen. So war es, so ist es. Die einzelnen Stücke der Horen und Propyläen werden hier auf Versteigerungen wie Raritäten überboten, und ein vollständiges Exemplar solcher Hefte ist eine Seltenheit." In höherem Maße beweisend ist indessen der wirklich gehaltreiche und werthvolle Inhalt der „Propyläen". Es folgen demnach zunächst die sechs bedeutendsten Aufsätze aus diesen und alsdann ein zwar nicht in den „Propyläen" befindliches „Schema", das jedoch ganz zu dem Ideenkreise derselben gehört und auch in dieselbe Zeit mit ihnen fällt.

Was nun die nachfolgende Einleitung selbst anbetrifft, so hatte Goethe ursprünglich die Absicht, dieser Arbeit, welche für die Kenntniß seiner Auffassung der Kunst von der höchsten Bedeutung ist, eine ganz andere Form zu geben; er wollte ihren Inhalt in einigen Briefen an Schiller niederlegen (3. März 1798). Als er sie später in der vorliegenden Gestalt vollendet hatte, erschien sie ihm selbst ein Wenig zu feierlich (28. Juli 1798). Schiller, der ihn hierüber beruhigte, hielt die „Einleitung" für außerordentlich gelungen, und wie er noch öfters auf dieselbe zurückkam, so knüpfte er an sie auch noch einen Plan, der allerdings nicht zur Ausführung gekommen ist. Er wollte (2. November 1798) zu demjenigen Theile derselben und des „Ge-

---

*) Klementine. Sie kennen ohne Zweifel die Propyläen.
Seemann. Nein.
Klementine. Die müssen Sie kennen lernen, das sind die Vorhöfe des Tempels. Die gemeinsten Dinge werden darin auf eine neue Art, in einer neuen Sprache vorgetragen. Und eine Preisaufgabe — im Vertrauen, mein Herr, ich habe auch mit konkurrirt — ein Gemälde der Helena, wie sie von der Venus dem Paris vorgestellt wird — und ich schmeichle mir wirklich ein Wenig mit der Hoffnung, den Preis davonzutragen.

sprächs" (S. 97 ff.), der von der unästhetischen Forderung des Naturwirklichen handelt, das Gegenstück machen und die entgegengesetzte, aber damit gewöhnlich verbundene Forderung des Moralischen und Naturmöglichen oder vielmehr Vernunftmöglichen angreifen.

Den Gedankengang der ganzen Einleitung übersieht man leicht aus der Inhaltsangabe, die man aber seltsamerweise in allen bisherigen Ausgaben von Goethe's Werken weggelassen hat. Gleichwol scheint es nöthig, auf einige Hauptpunkte noch besonders hinzuweisen. Erstens erklären die vereinigten Freunde, daß sie unbedingt auf dem Boden des griechischen Klassizismus stehen. Es wird dann später auf die ungeheure Kluft hingewiesen, die zwischen Natur und Kunst liege, und die man dem Künstler nicht zeige, während man ihn gleichwol immerfort anweise, sich an die Natur zu halten. Wie diese Kluft dann auszufüllen sei, ist der dritte Hauptpunkt. Wenn der Künstler, der zwischen Natur und Kunst steht, aus jener die Stoffe nehmen muß, so muß er doch in dieselben einen höheren Werth hineinlegen, also etwas wählen, wo dies möglich ist, und zwar nicht allein der Idee nach — denn es handelt sich ja auch um praktische Ausführung — sondern auch der Sinnlichkeit nach, so daß also gleich von vorne herein eine geistige, eine sinnliche und die bei jeder Kunst nothwendige mechanische Behandlung ins Auge zu fassen sind.

Einleitung.

Inhalt. Veranlassung des symbolischen Titels — Das Werk soll eigentlich Bemerkungen und Betrachtungen harmonisch verbundner Freunde über Natur und Kunst enthalten — Aufmerksamkeit des Künstlers auf die Gegenstände — Bemerkungen — Praktischer Gebrauch — Mittheilung — Betrachtungen — Gefahr der Einseitigkeit — durch Verbindung mit mehrern Gleichdenkenden vermindert — Freundschaftliche Verbindung zu fortschreitender Ausbildung — Vortheile des Gesprächs — eines Briefwechsels — kurzer Aufsätze — Verhältniß des Schriftstellers zum Publikum — in früherer Zeit — in späterer — Wünsche — — Uebereinstimmung der Verfasser im Ganzen — Abweichung im Einzelnen — Harmonie mit einem Theil des Publikums — Disharmonie mit einem andern — Beharrlichkeit auf einem Bekenntnisse — — Natur — Forderung an den Künstler, daß er sich an die Natur halten solle — Größe dieser Forderung — Naturstoffe — praktische Ausbildung, sie zu beherrschen — theoretische Ausbildung — Nöthige Kenntnisse — Schwierigkeit, aus der Schule des Anatomen, des Naturbeschreibers, des Naturlehrers aufzusuchen, was zum Zweck des Künstlers dient — Die menschliche Gestalt kann nicht allein durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden — in der Kenntniß liegt die Vollendung des Anschauens — Beispiel vom Naturbeschreiber, der zugleich Zeichner ist — Ueberblick über organische Naturen überhaupt — die vergleichende Anatomie erleichtert ihn — organisches Verfahren der Natur — organisirendes Verfahren des Künstlers — Unorganische Naturen — Kenntniß derselben erleichtert — Allgemeine Naturwirkungen — Nöthige Einsicht in ihre Gesetze — Töne — Farben — — Kunst — Aufsatz über bildende Kunst zunächst versprochen — Natur als Schatzkammer der Stoffe im Allgemeinen — Gegenstand durch den Künstler ergriffen — Kunstkreis abgeschlossen — Fabel, Inhalt des Kunstwerks — Sorgfalt bei der Wahl — ausführliche Abhandlung zunächst — Behandlung — geistige — sinnliche — mechanische — — Der Mensch leidet von seinem Zeitalter, wie er von demselben Vortheil zieht — Einfluß des Publikum auf die Kunst — Einstimmung des Künstlers — Zufriedenheit Beider mit einander — Einzelnes Beispiel, Schwierigkeit, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen — Wirkung eines Aufenthalts

in Italien auf den Künstler — Sein Schicksal nach seiner Zurückkunft — Wirkung schlechter und guter Kunstwerke auf Empfindung und Einbildungskraft — Die Neuern nennen die Alten ihre Lehrer und entfernen sich von ihren Maximen — einzelne Beispiele — Vermischung der Kunstarten als Zeichen des Verfalls — Beispiel von der Bildhauerkunst — Auszusprechende Maximen — Sie sind aus den Kunstwerken gezogen — sind von dem Künstler praktisch zu prüfen — sind bei Beurtheilung alter und neuer Kunstwerke zum Grunde zu legen — Eine genaue Kritik der ältern sowol als neuern Kunstwerke nöthig — Beispiel von der wachsenden Kenntniß des Liebhabers in der plastischen Kunst — Höchster Grad der Einsicht — mehrere Menschen können darnach streben — — Von Kunstwerken sollte man eigentlich nur in ihrer Gegenwart sprechen — doch läßt sich auch für solche Leser schreiben, welche die Werke gesehen haben und sehen werden — Wie man auch den übrigen nützlich sein kann. — Nur auf dem höchsten und genausten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte ruhen — Psychologisch-chronologischer Gang des Auf- und Absteigens der bildenden Kunst — Beurtheilung der alten und neuern Kunst nach Grundsätzen — Maximen am Nöthigsten bei Beurtheilung der gleichzeitigen Künstler — — Ausdehnung des Werks auf andre Gegenstände — Theorie und Kritik der Dichtkunst wird sich besonders an diese Arbeit anschließen — — Ueber Kunstlokal — Italien als ein großer Kunstkörper, wie er vor Kurzem noch bestand — Zerstücklung desselben — Kunstkörper in Paris — Was Deutschland und England thun sollte, einen idealen Kunstkörper bilden zu helfen — Die ausführlichen Vorschläge künftig.

Der Jüngling, wenn Natur und Kunst ihn anziehen, glaubt mit einem lebhaften Streben bald in das innerste Heiligthum zu dringen; der Mann bemerkt nach langem Umherwandeln, daß er sich noch immer in den Vorhöfen befinde.

Eine solche Betrachtung hat unsern Titel veranlaßt. Stufe, Thor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Aeußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen kann nur die Stelle sein, auf der wir uns mit unsern Freunden gewöhnlich aufhalten werden.

Will Jemand noch besonders bei dem Worte Propyläen sich jener Gebäude erinnern, durch die man zur Athenienfischen Burg, zum Tempel der Minerva gelangte, so ist auch dies nicht gegen unsre Absicht; nur daß man uns nicht die Anmaßung zutraue, als gedächten wir ein solches Werk der Kunst und Pracht hier selbst aufzuführen. Unter dem Namen des Orts verstehe man das, was daselbst allenfalls hätte geschehen können; man erwarte Gespräche, Unterhaltungen, die vielleicht nicht unwürdig jenes Platzes gewesen wären.

Werden nicht Denker, Gelehrte, Künstler angelockt, sich in ihren besten Stunden in jene Gegenden zu versetzen, unter einem Volke wenigstens in der Einbildungskraft zu wohnen, dem eine Vollkommenheit, die wir wünschen und nie erreichen, natürlich war,*) bei dem in einer Folge von Zeit und Leben sich eine Bildung in schöner und stätiger Reihe entwickelt, die bei uns nur als Stückwerk vorübergehend erscheint?

Welche neuere Nation verdankt nicht den Griechen ihre Kunstbildung und, in gewissen Fächern, welche mehr als die deutsche?

So viel zur Entschuldigung des symbolischen Titels, wenn

---

*) Man vgl. für diese Auffassung des Griechenthums den berühmten Brief Schiller's an Goethe vom 23. August 1794.

sie ja nöthig sein sollte. Er stehe uns zur Erinnerung, daß wir uns so wenig als möglich vom klassischen Boden entfernen, er erleichtere durch seine Kürze und Bedeutsamkeit die Nachfrage der Kunstfreunde, die wir durch gegenwärtiges Werk zu interessiren gedenken, das Bemerkungen und Betrachtungen harmonisch verbundner Freunde*) über Natur und Kunst enthalten soll.

Derjenige, der zum Künstler berufen ist, wird auf Alles um sich her lebhaft Acht geben, die Gegenstände und ihre Theile werden seine Aufmerksamkeit an sich ziehen, und indem er praktischen Gebrauch von solchen Erfahrungen macht, wird er sich nach und nach üben, immer schärfer zu bemerken, er wird in seiner frühern Zeit Alles, so viel möglich, zu eignem Gebrauch verwenden, später wird er sich auch Andern gerne mittheilen. So gedenken auch wir Manches, was wir für nützlich und angenehm halten, was unter mancherlei Umständen von uns seit mehrern Jahren aufgezeichnet worden, unsern Lesern vorzulegen und zu erzählen.

Allein wer bescheidet sich nicht gern, daß reine Bemerkungen seltner sind, als man glaubt? Wir vermischen so schnell unsere Empfindungen, unsere Meinung, unser Urtheil mit dem, was wir erfahren, daß wir in dem ruhigen Zustande des Beobachters nicht lange verharren, sondern bald Betrachtungen anstellen, auf die wir kein größer Gewicht legen dürfen, als insofern wir uns auf die Natur und Ausbildung unsers Geistes einigermaßen verlassen möchten.

Was uns hierin eine stärkere Zuversicht zu geben vermag, ist die Harmonie, in der wir mit Mehrern stehen, ist die Erfahrung, daß wir nicht allein, sondern gemeinschaftlich denken und wirken. Die zweifelhafte Sorge, unsere Vorstellungsart möchte uns nur allein angehören, die uns so oft überfällt, wenn Andere gerade das Gegentheil von unserer Ueberzeugung aussprechen, wird erst gemildert, ja aufgehoben, wenn wir uns in Mehreren wiederfinden; dann fahren wir erst mit Sicherheit fort, uns in dem Besitze solcher Grundsätze zu erfreuen, die eine lange Erfahrung uns und Andern nach und nach bewährt hat.

Wenn Mehrere vereint auf diese Weise zusammenleben, daß sie sich Freunde nennen dürfen, indem sie ein gleiches In-

---

*) Der Weimarischen Kunstfreunde — W. K. F. — (s. Vorbemerkung S. 4), unter denen meistens nur Meyer und Goethe zu verstehen sind.

teresse haben, sich fortschreitend auszubilden, und auf nahverwandte Zwecke losgehen, dann werden sie gewiß sein, daß sie sich auf den vielfachsten Wegen wieder begegnen, und daß selbst eine Richtung, die sie von einander zu entfernen schien, sie doch bald wieder glücklich zusammenführen wird.

Wer hat nicht erfahren, welche Vortheile in solchen Fällen das Gespräch gewährt! Allein es ist vorübergehend, und indem die Resultate einer wechselseitigen Ausbildung unauslöschlich bleiben, geht die Erinnerung der Mittel verloren, durch welche man dazu gelangt ist.

Ein Briefwechsel bewahrt schon besser die Stufen eines freundschaftlichen Fortschrittes; jeder Moment des Wachsthums ist fixirt, und wenn das Erreichte uns eine beruhigende Empfindung giebt, so ist ein Blick rückwärts auf das Werden belehrend, indem er uns zugleich ein künftiges, unabläßiges Fortschreiten hoffen läßt.

Kurze Aufsätze, in die man von Zeit zu Zeit seine Gedanken, seine Ueberzeugungen und Wünsche niederlegt, um sich nach einiger Zeit wieder mit sich selbst zu unterhalten, sind auch ein schönes Hilfsmittel eigner und fremder Bildung, deren keines versäumt werden darf, wenn man die Kürze der dem Leben zugemessenen Zeit und die vielen Hindernisse bedenkt, die einer jeden Ausführung im Wege stehen.

Daß hier besonders von einem Ideenwechsel solcher Freunde die Rede sei, die sich im Allgemeinern zu Künsten und Wissenschaften auszubilden streben, versteht sich von selbst, obgleich ein Welt- und Geschäftsleben auch eines solchen Vortheils nicht ermangeln sollte.

Bei Künsten und Wissenschaften aber ist nicht allein eine solche engere Verbindung, sondern auch das Verhältniß zu dem Publikum ebenso günstig, als es ein Bedürfniß wird. Was man irgend Allgemeines denkt oder leistet, gehört der Welt an, und das, was sie von den Bemühungen der Einzelnen nutzen kann, bringt sie auch selbst zur Reife. Der Wunsch nach Beifall, welchen der Schriftsteller fühlt, ist ein Trieb, den ihm die Natur eingepflanzt hat, um ihn zu etwas Höherem anzulocken; er glaubt, den Kranz schon erreicht zu haben, und wird bald gewahr, daß eine mühsamere Ausbildung jeder angebornen Fähigkeit nöthig ist, um die öffentliche Gunst festzuhalten, die wol auch durch Glück und Zufall auf kurze Momente erlangt werden kann.

er sich aus der Schule des Zergliederers, des Naturbeschreibers, des Naturlehrers dasjenige mühsam aussuchen sollte, was zu seinem Zwecke dient; ja, es ist die Frage, ob er dort gerade das, was ihm das Wichtigste sein muß, finden würde. Jene Männer haben ganz andere Bedürfnisse ihrer eigentlichen Schüler zu befriedigen, als daß sie an das eingeschränkte, besondere Bedürfniß des Künstlers denken sollten. Deshalb ist unsere Absicht, hier ins Mittel zu treten und, wenn wir gleich nicht voraussehen, die nöthige Arbeit selbst vollenden zu können, dennoch theils im Ganzen eine Uebersicht zu geben, theils im Einzelnen die Ausführung einzuleiten.

Die menschliche Gestalt kann nicht blos durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden; man muß ihr Inneres entblößen, ihre Theile sondern, die Verbindungen derselben bemerken, die Verschiedenheiten kennen, sich von Wirkung und Gegenwirkung unterrichten, das Verborgene, Ruhende, das Fundament der Erscheinung sich einprägen, wenn man dasjenige wirklich schauen und nachahmen will, was sich als ein schönes ungetrenntes Ganze in lebendigen Wellen vor unserm Auge bewegt. Der Blick auf die Oberfläche eines lebendigen Wesens verwirrt den Beobachter, und man darf wol hier wie in andern Fällen den wahren Spruch anbringen: „Was man weiß, sieht man erst!“ Denn wie Derjenige, der ein kurzes Gesicht hat, einen Gegenstand besser sieht, von dem er sich wieder entfernt, als einen, dem er sich erst nähert, weil ihm das geistige Gesicht nunmehr zu Hilfe kommt, so liegt eigentlich in der Kenntniß die Vollendung des Anschauens.

Wie gut bildet ein Kenner der Naturgeschichte, der zugleich Zeichner ist, die Gegenstände nach, indem er das Wichtige und Bedeutende der Theile, woraus der Charakter des Ganzen entspringt, einsieht und den Nachdruck darauf legt!

So wie nun eine genauere Kenntniß der einzelnen Theile menschlicher Gestalt, die er zuletzt wieder als ein Ganzes betrachten muß, den Künstler äußerst fördert, so ist auch ein Ueberblick, ein Seitenblick über und auf verwandte Gegenstände höchst nützlich, vorausgesetzt daß der Künstler fähig ist, sich zu Ideen zu erheben und die nahe Verwandtschaft entfernt scheinender Dinge zu fassen.

Die vergleichende Anatomie hat einen allgemeinen Begriff über organische Naturen vorbereitet; sie führt uns von Gestalt zu Gestalten, und indem wir nah oder fern verwandte Naturen

betrachten, erheben wir uns über sie alle, um ihre Eigenschaften in einem idealen Bilde zu erblicken.

Halten wir dasselbe fest, so finden wir erst, daß unsere Aufmerksamkeit bei Beobachtung der Gegenstände eine bestimmte Richtung nimmt, daß abgesonderte Kenntnisse durch Vergleichung leichter gewonnen und festgehalten werden, und daß wir zuletzt beim Kunstgebrauch nur dann mit der Natur wetteifern können, wenn wir die Art, wie sie bei Bildung ihrer Werke verfährt, ihr wenigstens einigermaßen abgelernt haben.

Muntern wir ferner den Künstler auf, auch von unorganischen Naturen einige Kenntniß zu nehmen, so können wir es um so eher thun, als man sich gegenwärtig von dem Mineralreich bequem und schnell unterrichtet. Der Maler bedarf einiger Kenntniß der Steine, um sie charakteristisch nachzuahmen, der Bildhauer und Baumeister, um sie zu nutzen; der Steinschneider kann eine Kenntniß der Edelsteine nicht entbehren, der Kenner und Liebhaber wird gleichfalls darnach streben.

Haben wir nun zuletzt dem Künstler gerathen, sich von allgemeinen Naturwirkungen einen Begriff zu machen, um diejenigen kennen zu lernen, die ihn besonders interessiren, theils um sich nach mehr Seiten auszubilden, theils um das, was ihn betrifft, besser zu verstehen, so wollen wir auch über diesen bedeutenden Punkt noch Einiges hinzufügen.

Bisher konnte der Maler die Lehre des Physikers von den Farben nur anstaunen, ohne daraus einigen Vortheil zu ziehen; das natürliche Gefühl des Künstlers aber, eine fortdauernde Uebung, eine praktische Nothwendigkeit führte ihn auf einen eignen Weg; er fühlte die lebhaften Gegensätze, durch deren Vereinigung die Harmonie der Farben entsteht, er bezeichnete gewisse Eigenschaften derselben durch annähernde Empfindungen, er hatte warme und kalte Farben, Farben, die eine Nähe, andere, die eine Ferne ausdrücken, und was dergleichen Bezeichnungen mehr sind, durch welche er diese Phänomene den allgemeinsten Naturgesetzen auf seine Weise näher brachte. Vielleicht bestätigt sich die Vermuthung,*) daß die farbigen Naturwirkungen so gut als die magnetischen, elektrischen und andere auf einem Wechselverhältniß, einer Polarität, oder wie man die Erscheinungen des Zwiefachen, ja Mehrfachen in einer entschiedenen Einheit nennen mag, beruhen.

*) Diese Vorstellung wurde später in der „Farbenlehre" weiter ausgeführt.

Diese Lehre umständlich und für den Künstler faßlich vorzulegen,*) werden wir uns zur Pflicht machen, und wir können um so mehr hoffen, hierin etwas zu thun, das ihm willkommen sei, als wir nur dasjenige, was er bisher aus Instinkt gethan, auszulegen und auf Grundsätze zurückzuführen bemüht sein werden.

So viel von dem, was wir zuerst in Absicht auf Natur mitzutheilen hoffen, und nun das Nothwendigste in Absicht auf Kunst.

Da die Einrichtung des gegenwärtigen Werks von der Art ist, daß wir einzelne Abhandlungen, ja dieselben sogar theilweise vorlegen werden, dabei aber unser Wunsch ist, nicht ein Ganzes zu zerstücken, sondern aus mannichfaltigen Theilen endlich ein Ganzes zusammenzusetzen, so wird es nöthig sein, bald möglichst, allgemein und summarisch dasjenige vorzulegen, worüber der Leser nach und nach im Einzelnen unsere Ausarbeitungen erhalten wird. Daher wird uns zunächst ein Aufsatz über bildende Kunst**) beschäftigen, worin die bekannten Rubriken nach unserer Vorstellungsart und Methode vorgetragen werden sollen. Dabei werden wir vorzüglich darauf bedacht sein, die Wichtigkeit eines jeden Theils der Kunst vor Augen zu stellen und zu zeigen, daß der Künstler keinen derselben zu vernachlässigen habe, wie es leider so oft geschehen ist und geschieht.

Wir betrachteten vorhin die Natur als die Schatzkammer der Stoffe im Allgemeinen; nun gelangen wir aber an den wichtigen Punkt, wo sich zeigt, wie die Kunst ihre Stoffe sich selbst näher zubereite.

Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höhern Werth hineinlegt.

Auf diese Weise werden der menschlichen Gestalt die schönern Proportionen, die edlern Formen, die höhern Charaktere gleichsam erst aufgedrungen, der Kreis der Regelmäßigkeit, Vollkommenheit, Bedeutsamkeit und Vollendung wird gezogen, in welchem

*) Mit Beziehung auf das zweite Kapitel der Uebersetzung von Diderot's „Versuch über die Malerei“: „Meine kleinen Ideen über die Farbe“ (Propyl., II. 1. S. 4 ff.).

**) Abhandlung von Meyer unter dem Titel „Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst“ (Propyl., I. 1. S. 20 ff. u. 2. S. 45 ff.).

die Natur ihr Bestes gerne niederlegt, wenn sie übrigens in ihrer großen Breite leicht in Häßlichkeit ausartet und sich ins Gleichgiltige verliert.

Ebendasselbe gilt von zusammengesetzten Kunstwerken, ihrem Gegenstand und Inhalt, die Aufgabe sei Fabel oder Geschichte.

Wohl dem Künstler, der sich bei Unternehmung des Werkes nicht vergreift, der das Kunstgemäße zu wählen oder vielmehr dasselbe zu bestimmen versteht!

Wer in den zerstreuten Mythen, in der weitläufigen Geschichte, um sich eine Aufgabe zu suchen, ängstlich herumirrt, mit Gelehrsamkeit bedeutend oder allegorisch interessant sein will, der wird in der Hälfte seiner Arbeit oft bei unerwarteten Hindernissen stocken oder nach Vollendung derselben seinen schönsten Zweck verfehlen. Wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüth, und wir achten diesen Punkt so wichtig, daß wir gleich zu Anfang eine ausführlichere Abhandlung*) darüber einrücken.

Ist nun der Gegenstand glücklich gefunden oder erfunden, dann tritt die Behandlung ein, die wir in die geistige, sinnliche und mechanische eintheilen möchten.

Die geistige arbeitet den Gegenstand in seinem innern Zusammenhange aus, sie findet die untergeordneten Motive, und wenn sich bei der Wahl des Gegenstandes überhaupt die Tiefe des künstlerischen Genies beurtheilen läßt, so kann man an der Entdeckung der Motive seine Breite, seinen Reichthum, seine Fülle und Liebenswürdigkeit erkennen.

Die sinnliche Behandlung würden wir diejenige nennen, wodurch das Werk durchaus dem Sinne faßlich, angenehm, erfreulich und durch einen milden Reiz unentbehrlich wird.

Die mechanische zuletzt wäre diejenige, die durch irgend ein körperliches Organ auf bestimmte Stoffe wirkt und so der Arbeit ihr Dasein, ihre Wirklichkeit verschafft.

Indem wir nun auf solche Art dem Künstler nützlich zu sein hoffen und lebhaft wünschen, daß er sich manches Rathes, mancher Vorschläge bei seinen Arbeiten bedienen möge, so dringt sich uns leider die bedenkliche Betrachtung auf, daß jedes Unternehmen so wie jeder Mensch von seinem Zeitalter ebensowol leide, als man davon gelegentlich Vortheil zu ziehen im Fall

*) „Ueber Laokoon" (Propyl., I. 1. S. 1 ff.).

ist; und wir können bei uns selbst die Frage nicht ganz ablehnen, welche Aufnahme wir denn wol finden möchten.

Alles ist einem ewigen Wechsel unterworfen, und da gewisse Dinge nicht neben einander bestehen können, verdrängen sie einander. So geht es mit Kenntnissen, mit Anleitungen zu gewissen Uebungen, mit Vorstellungsarten und Maximen. Die Zwecke der Menschen bleiben ziemlich immer dieselben; man will jetzt noch ein guter Künstler und Dichter sein oder werden wie vor Jahrhunderten; die Mittel aber, wodurch man zu dem Zwecke gelangt, sind nicht Jedem klar; und warum sollte man leugnen, daß nichts angenehmer wäre, als wenn man einen großen Vorsatz spielend ausführen könnte?

Natürlicherweise hat das Publikum auf die Kunst großen Einfluß, indem es für seinen Beifall, für sein Geld ein Werk verlangt, das ihm gefalle, ein Werk, das unmittelbar zu genießen sei, und meistens wird sich der Künstler gern darnach bequemen; denn er ist ja auch ein Theil des Publikums; auch er ist in gleichen Jahren und Tagen gebildet, auch er fühlt die gleichen Bedürfnisse, er drängt sich in derselbigen Richtung, und so bewegt er sich glücklich mit der Menge fort, die ihn trägt und die er belebt.

Wir sehen auf diese Weise ganze Nationen, ganze Zeitalter von ihren Künstlern entzückt, so wie der Künstler sich in seiner Nation, in seinem Zeitalter bespiegelt, ohne daß Beide nur den mindesten Argwohn hätten, ihr Weg könnte vielleicht nicht der rechte, ihr Geschmack wenigstens einseitig, ihre Kunst auf dem Rückwege und ihr Vordringen nach der falschen Seite gerichtet sein.

Anstatt uns hierüber ins Allgemeinere zu verbreiten, machen wir hier eine Bemerkung, die sich besonders auf bildende Kunst bezieht.

Dem deutschen Künstler, so wie überhaupt jedem neuen und nordischen ist es schwer, ja beinahe unmöglich, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen und, wenn er auch bis dahin durchgedrungen wäre, sich dabei zu erhalten.*)

---

*) Ganz in demselben Sinne schreibt Schiller an Goethe: „Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisirende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. ... Nun .... blieb Ihnen keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden rc.“ ..

Jeder Künstler, der eine Zeit lang in Italien gelebt hat, frage sich, ob nicht die Gegenwart der besten Werke alter und neuer Kunst in ihm das unablässige Streben erregt habe, die menschliche Gestalt in ihren Proportionen, Formen, Charakteren zu studiren und nachzubilden, sich in der Ausführung allen Fleiß und Mühe zu geben, um sich jenen Kunstwerken, die ganz auf sich selbst ruhen, zu nähern, um ein Werk hervorzubringen, das, indem es das sinnliche Anschauen befriedigt, den Geist in seine höchsten Regionen erhebt! Er gestehe aber auch, daß er nach seiner Zurückkunft nach und nach von jenem Streben heruntersinken müsse, weil er wenig Personen findet, die das Gebildete eigentlich sehen, genießen und denken mögen, sondern meist nur solche, die ein Werk obenhin ansehen, dabei etwas Beliebiges denken und nach ihrer Art etwas dabei empfinden und genießen wollen.

Das schlechteste Bild kann zur Empfindung und zur Einbildungskraft sprechen, indem es sie in Bewegung setzt, los und frei macht und sich selbst überläßt; das beste Kunstwerk spricht auch zur Empfindung, aber eine höhere Sprache, die man freilich verstehen muß; es fesselt die Gefühle und die Einbildungskraft; es nimmt uns unsre Willkür; wir können mit dem Vollkommenen nicht schalten und walten, wie wir wollen, wir sind genöthigt, uns ihm hinzugeben, um uns selbst von ihm erhöht und verbessert wiederzuerhalten.

Daß dies keine Träume sind, werden wir nach und nach im Einzelnen so deutlich als möglich zu zeigen suchen; besonders werden wir auf einen Widerspruch aufmerksam machen, in welchen sich die Neuern so oft verwickeln. Sie nennen die Alten ihre Lehrer, sie gestehen jenen Werken eine unerreichbare Vortrefflichkeit zu und entfernen sich in Theorie und Praxis doch von den Maximen, die jene beständig ausübten.

Indem wir nun von diesem wichtigen Punkte ausgehen und oft wieder auf denselben zurückkehren werden, so finden wir noch andere, davon noch Einiges zu erwähnen ist.

Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.*)

Die Künste selbst so wie ihre Arten sind unter einander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verlieren; aber eben darin besteht die

*) Man vgl. den Aufsatz über den Dilettantismus S. 159 ff.

Pflicht, das Verdienst, die Würde des ächten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs Möglichste zu isoliren wisse.

Man hat bemerkt, daß alle bildende Kunst zur Malerei, alle Poesie zum Drama strebe, und es kann uns diese Erfahrung künftig zu wichtigen Betrachtungen Anlaß geben.

Der ächte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit; durch Jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch Diesen auf ihre niedrigste Stufe gebracht.

So wie mit dem Allgemeinen der Kunst, ebenso verhält es sich auch mit den Arten derselben. Der Bildhauer muß anders denken und empfinden als der Maler, ja er muß anders zu Werke gehen, wenn er ein halberhobenes Werk, als wenn er ein rundes hervorbringen will. Indem man die flacherhobenen Werke immer höher und höher machte, dann Theile, dann Figuren ablöste, zuletzt Gebäude und Landschaften anbrachte und so halb Malerei, halb Puppenspiel darstellte, ging man immer abwärts in der wahren Kunst, und leider haben treffliche Künstler der neuern Zeit ihren Weg auf diese Weise genommen.

Wenn wir nun künftig solche Maximen, die wir für die rechten halten, aussprechen werden, wünschten wir, daß sie, wie sie aus den Kunstwerken gezogen sind, von dem Künstler praktisch geprüft werden. Wie selten kann man mit dem Andern über einen Grundsatz theoretisch einig werden! Hingegen was anwendbar, was brauchbar sei, ist viel geschwinder entschieden. Wie oft sieht man Künstler bei der Wahl ihrer Gegenstände, bei der für ihre Kunst passenden Zusammensetzung im Allgemeinen, bei der Anordnung im Besondern, so wie den Maler bei der Wahl der Farben in Verlegenheit! Dann ist es Zeit, einen Grundsatz zu prüfen, dann wird die Frage leichter zu entscheiden sein, ob wir durch ihn den großen Mustern und Allem, was wir an ihnen schätzen und lieben, näher kommen, oder ob er uns in der empirischen Verwirrung einer nicht genug durchdachten Erfahrung stecken läßt.

Gelten nun dergleichen Maximen zur Bildung des Künstlers, zur Leitung desselben in mancher Verlegenheit, so werden sie auch bei Entwicklung, Schätzung und Beurtheilung alter und neuer Kunstwerke dienen und wieder wechselsweise aus der Betrachtung derselben entstehen. Ja, es ist um so nöthiger, sich

auch hier daran zu halten, weil unerachtet der allgemein gepriesenen Vorzüge des Alterthums dennoch unter den Neuern sowol einzelne Menschen als ganze Nationen oft eben das verkennen, worin der höchste Vorzug jener Werke liegt.

Eine genaue Prüfung derselben wird uns am Meisten vor diesem Uebel bewahren. Deshalb sei hier nur ein Beispiel aufgestellt, wie es dem Liebhaber in der plastischen Kunst zu gehen pflegt, damit etwa deutlich werde, wie nothwendig eine genaue Kritik der ältern sowol als der neuern Kunstwerke sei, wenn sie einigermaßen Nutzen bringen soll.

Auf Jeden, der ein zwar ungeübtes, aber für das Schöne empfängliches Auge hat, wird ein stumpfer, unvollkommner Gipsabguß eines trefflichen alten Werks noch immer eine große Wirkung thun; denn in einer solchen Nachbildung bleibt doch immer die Idee, die Einfalt und Größe der Form, genug das Allgemeinste noch übrig, so viel, als man mit schlechten Augen allenfalls in der Ferne gewahr werden könnte.

Man kann bemerken, daß oft eine lebhafte Neigung zur Kunst durch solche ganz unvollkommene Nachbildungen entzündet wird. Allein die Wirkung ist dem Gegenstande gleich; es wird mehr ein dunkles, unbestimmtes Gefühl erregt, als daß eigentlich der Gegenstand in seinem Werth und in seiner Würde solchen angehenden Kunstfreunden erscheinen sollte. Solche sind es, die gewöhnlich den Grundsatz äußern, daß eine allzu genaue kritische Untersuchung den Genuß zerstöre, solche sind es, die sich gegen eine Würdigung des Einzelnen zu sträuben und zu wehren pflegen.

Wenn ihnen aber nach und nach bei weiterer Erfahrung und Uebung ein scharfer Abguß statt eines stumpfen, ein Original statt eines Abgusses vorgelegt wird, dann wächst mit der Einsicht auch das Vergnügen, und so steigt es, wenn Originale selbst, wenn vollkommene Originale ihnen endlich bekannt werden.

Gern läßt man sich in die Labyrinthe genauer Betrachtungen ein, wenn das Einzelne sowie das Ganze vollkommen ist; ja, man lernt einsehen, daß man das Vortreffliche nur in dem Maße kennen lernt, insofern man das Mangelhafte einzusehen im Stande ist. Die Restauration von den ursprünglichen Theilen, die Kopie von dem Original zu unterscheiden, in dem kleinsten Fragmente noch die zerstörte Herrlichkeit des Ganzen zu schauen, wird der Genuß des vollendeten Kenners,

und es ist ein großer Unterschied, ein stumpfes Ganze mit dunklem Sinne oder ein vollendetes mit hellem Sinne zu beschauen und zu fassen.

Wer sich mit irgend einer Kenntniß abgiebt, soll nach dem Höchsten streben. Es ist mit der Einsicht viel anders als mit der Ausübung; denn im Praktischen muß sich Jeder bald bescheiden, daß ihm nur ein gewisses Maß von Kräften zugetheilt sei; zur Kenntniß, zur Einsicht aber sind weit mehrere Menschen fähig, ja man kann wol sagen, ein Jeder, der sich selbst verleugnen, sich den Gegenständen unterordnen kann, der nicht mit einem starren, beschränkten Eigensinn sich und seine kleinliche Einseitigkeit in die höchsten Werke der Natur und Kunst überzutragen strebt.

Um von Kunstwerken eigentlich und mit wahrem Nutzen für sich und Andere zu sprechen, sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an; es kommt darauf an, daß bei dem Worte, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird.

Daher geschieht es so oft, daß Derjenige, der über Kunstwerke schreibt, blos im Allgemeinen verweilt, wodurch wol Ideen und Empfindungen erregt werden, ja allen Lesern, nur demjenigen nicht genug gethan wird, der mit dem Buche in der Hand vor das Kunstwerk hintritt.

Aber eben deswegen werden wir in mehrern Abhandlungen vielleicht in dem Falle sein, das Verlangen der Leser mehr zu reizen als zu befriedigen; denn es ist nichts natürlicher, als daß sie ein vortreffliches Kunstwerk, das genau zergliedert wird, sogleich vor Augen zu haben wünschen, um das Ganze, von dem die Rede ist, zu genießen und, was die Theile betrifft, die Meinung, die sie vernehmen, ihrem Urtheil zu unterwerfen.

Indem nun aber die Verfasser für Diejenigen zu arbeiten denken, welche die Werke theils gesehen haben, theils künftig sehen werden, so hoffen sie für Solche, die sich in keinem der beiden Fälle befinden, dennoch das Mögliche zu thun. Wir werden der Nachbildungen erwähnen,*) anzeigen, wo Abgüsse von alten Kunstwerken, alte Kunstwerke selbst besonders den

*) Dies ist in Wirklichkeit nicht geschehen, wenigstens nur in sehr beschränktem Maße.

Deutschen sich näher befinden, und so ächter Liebhaberei und Kunstkenntniß, so viel an uns liegt, zu begegnen suchen.

Denn nur auf dem höchsten und genausten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte beruhen; nur wenn man das Vortrefflichste kennt, was der Mensch hervorzubringen im Stande war, kann der psychologisch-chronologische Gang dargestellt werden, den man in der Kunst sowie in andern Fächern nahm, wo erst eine beschränkte Thätigkeit in einer trocknen, ja traurigen Nachahmung des Unbedeutenden sowie des Bedeutenden verweilte, sich darauf ein lieblicheres, gemüthlicheres Gefühl gegen die Natur entwickelte, dann, begleitet von Kenntniß, Regelmäßigkeit, Ernst und Strenge, unter günstigen Umständen die Kunst bis zum Höchsten hinaufstieg, wo es denn zuletzt dem glücklichen Genie, das sich von allen diesen Hilfsmitteln umgeben fand, möglich ward, das Reizende, Vollendete hervorzubringen.

Leider aber erregen Kunstwerke, die mit solcher Leichtigkeit sich aussprechen, die dem Menschen ein bequemes Gefühl seiner selbst, die ihm Heiterkeit und Freiheit einflößen, bei dem nachstrebenden Künstler den Begriff, daß auch das Hervorbringen bequem sei.*) Da der Gipfel dessen, was Kunst und Genie darstellen, eine leichte Erscheinung ist, so werden die Nachkommenden gereizt, sich's leicht zu machen und auf den Schein zu arbeiten.

So verliert die Kunst sich nach und nach von ihrer Höhe herunter, im Ganzen sowie im Einzelnen. Wenn wir uns aber hievon einen anschaulichen Begriff bilden wollen, so müssen wir ins Einzelne des Einzelnen hinabsteigen, welches nicht immer eine angenehme und reizende Beschäftigung ist, wofür aber der sichere Blick über das Ganze nach und nach reichlich entschädigt.

Wenn uns nun die Erfahrung bei Betrachtung der alten und mittlern Kunstwerke gewisse Maximen bewährt hat, so bedürfen wir ihrer am Meisten bei Beurtheilung der neuen und neusten Arbeiten; denn da bei Würdigung lebender oder kurz verstorbener Künstler so leicht persönliche Verhältnisse, Liebe und Haß der Einzelnen, Neigung und Abneigung der Menge sich einmischen, so brauchen wir Grundsätze um so nöthiger, um über unsre Zeitgenossen ein Urtheil zu äußern. Die Untersuchung kann alsdann sogleich auf doppelte Weise angestellt werden. Der Einfluß der Willkür wird vermindert, die Frage

*) Man vgl. S. 163 dieses Bandes.

vor einen höhern Gerichtshof gebracht. Man kann den Grundsatz selbst sowie dessen Anwendung prüfen, und wenn man sich auch nicht vereinigen sollte, so kann der streitige Punkt doch sicher und deutlich bezeichnet werden.

Besonders wünschten wir, daß der lebende Künstler, bei dessen Arbeiten wir vielleicht Einiges zu erinnern hätten, unsere Urtheile auf diese Weise bedächtig prüfte. Denn Jeder, der diesen Namen verdient, ist zu unsrer Zeit genöthigt, sich aus Arbeit und eignem Nachdenken wo nicht eine Theorie, doch einen gewissen Inbegriff theoretischer Hausmittel zu bilden, bei deren Gebrauch er sich in mancherlei Fällen ganz leidlich befindet; man wird aber oft bemerken, daß er auf diesem Wege sich solche Maximen als Gesetze aufstellt, die seinem Talent, seiner Neigung und Bequemlichkeit gemäß sind. Er unterliegt einem allgemeinen menschlichen Schicksal. Wie Viele handeln nicht in andern Fächern auf ebendiese Weise! Aber wir bilden uns nicht, wenn wir das, was in uns liegt, nur mit Leichtigkeit und Bequemlichkeit in Bewegung setzen. Jeder Künstler wie jeder Mensch ist nur ein einzelnes Wesen und wird nur immer auf eine Seite hängen. Deswegen hat der Mensch auch das, was seiner Natur entgegengesetzt ist, theoretisch und praktisch, insofern es ihm möglich wird, in sich aufzunehmen. Der Leichte sehe nach Ernst und Strenge sich um, der Strenge habe ein leichtes und bequemes Wesen vor Augen, der Starke die Lieblichkeit, der Liebliche die Stärke, und Jeder wird seine eigne Natur nur desto mehr ausbilden, je mehr er sich von ihr zu entfernen scheint. Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen, der höchstmögliche Grad derselben die ganze Menschheit.

Die Ausübung der bildenden Kunst ist mechanisch, und die Bildung des Künstlers fängt in seiner frühsten Jugend mit Recht vom Mechanischen an; seine übrige Erziehung hingegen ist oft vernachlässigt, da sie doch weit sorgfältiger sein sollte als die Bildung Anderer, welche Gelegenheit haben, aus dem Leben selbst Vortheil zu ziehen. Die Gesellschaft macht einen rohen Menschen bald höflich, ein geschäftiges Leben den offensten vorsichtig; literarische Arbeiten, welche durch den Druck vor ein großes Publikum kommen, finden überall Widerstand und Zurechtweisung; nur der bildende Künstler allein ist meist auf eine einsame Werkstatt beschränkt; er hat fast nur mit Dem zu thun, der seine Arbeit bestellt und bezahlt, mit einem Publikum, das oft nur gewissen krankhaften Eindrücken folgt, mit Kennern, die

ihn unruhig machen, und mit Marktrufern, welche jedes Neue mit solchen Lob- und Preisformeln empfangen, durch die das Vortrefflichste schon hinlänglich geehrt wäre.

Doch es wird Zeit, diese Einleitung zu schließen, damit sie nicht, anstatt dem Werke blos voranzugehen, ihm vorlaufe und vorgreife. Wir haben bisher wenigstens den Punkt bezeichnet, von welchem wir auszugehen gedenken; wie weit wir uns verbreiten können und werden, muß sich erst nach und nach entwickeln. Theorie und Kritik der Dichtkunst wird uns hoffentlich bald beschäftigen; was uns das Leben überhaupt, was uns Reisen, ja was uns die Begebenheiten des Tags anbieten, soll nicht ausgeschlossen sein; und so sei denn noch zuletzt von einer wichtigen Angelegenheit des Augenblicks gesprochen.

Für die Bildung des Künstlers, für den Genuß des Kunstfreundes war es von je her von der größten Bedeutung, an welchem Orte sich Kunstwerke befanden; es war eine Zeit, in der sie, geringere Dislokationen abgerechnet, meistens an Ort und Stelle blieben; nun aber hat sich eine große Veränderung zugetragen, welche für die Kunst im Ganzen sowol als im Besondern wichtige Folgen haben wird.

Man hat vielleicht jetzo mehr Ursache als jemals, Italien als einen großen Kunstkörper zu betrachten, wie er vor Kurzem noch bestand. Ist es möglich, davon eine Uebersicht zu geben, so wird sich alsdann erst zeigen, was die Welt in diesem Augenblicke verliert, da so viele Theile von diesem großen und alten Ganzen abgerissen wurden.*)

Was in dem Akt des Abreißens selbst zu Grunde gegangen, wird wol ewig ein Geheimniß bleiben; allein eine Darstellung jenes neuen Kunstkörpers, der sich in Paris bildet, wird in einigen Jahren möglich werden; die Methode, wie ein Künstler und Kunstliebhaber Frankreich und Italien zu nutzen hat, wird sich angeben lassen, so wie dabei noch eine wichtige und schöne Frage zu erörtern ist: was andere Nationen, besonders Deutsche und Engländer, thun sollten, um in dieser Zeit der Zerstreuung und des Verlustes mit einem wahren weltbürgerlichen Sinne, der vielleicht nirgends reiner als bei Künsten und Wissenschaften stattfinden kann, die mannichfaltigen Kunstschätze, die bei ihnen zerstreut niedergelegt sind, allgemein brauchbar zu machen und einen idealen Kunstkörper bilden zu helfen,

*) Hinweisung auf die Plünderungen Napoleon's I.

der uns mit der Zeit für das, was uns der gegenwärtige Augenblick zerreißt, wo nicht entreißt, vielleicht glücklich zu entschädigen vermöchte.

So viel im Allgemeinen von der Absicht eines Werkes, dem wir recht viel ernsthafte und wohlwollende Theilnehmer wünschen.

Ueber Laokoon.



Vorbemerkung des Herausgebers.

Die berühmte Laokoon-Gruppe, ein Werk der rhodischen Künstler Agesander, Polydoros und Athenodoros (Plin. Hist. Nat., XXXVI. 4. 11), das nach Einigen in der Zeit der ersten Nachfolger Alexander's des Großen, nach Andern in der der ersten römischen Kaiser hergestellt wurde, ist bekanntlich Eigenthum des Kaisers Titus gewesen und war vermuthlich in dem Esquilinischen Palast desselben aufgestellt.

Sie wurde im Jahre 1506 beim Nachgraben auf dem Esquilinischen Hügel aufgefunden und alsbald durch den Papst Julius II. für Rom gewonnen, der ihr in dem Belvedere des Vatikan ihren Platz gab. Daß die Gruppe die größte Aufmerksamkeit aller Kunstliebenden erregte, ist nicht zu verwundern, und es wäre eine große, wiewol wenigstens für unsere Zwecke nicht lohnende Mühe, die verschiedenen Urtheile und Auffassungen zu sammeln, zu welchen sie Veranlassung gegeben hat, wenn man auch nur die Zeit von Michel Angelo bis Goethe berücksichtigt. Jedenfalls steht der Letztere in seiner Darstellung ganz selbstständig und eigenthümlich da, so daß er in manchen Punkten von dem sonst als richtig Angenommenen abweicht. Er betont es übrigens bei verschiedenen Gelegenheiten, daß er niemals Veranlassung gehabt habe, seine erste Auffassung des Ganzen zu ändern (z. B. im 11. Buch von „Dichtung u. Wahrheit"). Er hatte also schon, als er die Abgüsse in Leipzig und in Mannheim sah, dasselbe Urtheil gewonnen wie später in Rom.

Der vorliegende Aufsatz nun ist allerdings erst in den ersten Tagen des Juli 1797 geschrieben; aber Goethe erwähnt bei Gelegenheit desselben eines anderen, bereits mehrere Jahre vorher verfaßten, den er nicht mehr habe finden können. „Das Material," schreibt er an Schiller (5. Juli 1797), „dessen ich noch wohl eingedenk bin, habe ich nach meiner, und ich darf wohl sagen unserer jetzigen Ueberzeugung zusammengestellt."

Veranlassung zu demselben hatte eine gleichnamige Arbeit des Archäologen Hirt gegeben, der damals gerade Weimar und Jena besuchte, und dessen noch bei der Novelle „Der Sammler und die Seinigen“ weiter gedacht werden wird. (Vergl. S. 131, zweite Anmerkung.)

Für die „Propyläen“ selbst konnte „Laokoon“ natürlich noch nicht bestimmt sein; indessen spricht Goethe doch schon im erwähnten Briefe die Hoffnung aus, daß dieser Aufsatz, besonders wenn Meyer mit seinen Schätzen aus Italien zurückkommen werde, vielleicht Anlaß zu Mehrerem geben könne. Von Meyer stammen übrigens „Einige Bemerkungen über die Gruppe Laokoon's und seiner Söhne“, welche den Schluß des ersten Bandes der „Propyläen“ bilden und sich auf einzelnes Technische, namentlich aber auf die Restauration der Beschädigungen beziehen. Diese Bemerkungen sind jedoch schon aus dem Jahre 1796 und somit nicht, wie man glauben könnte, eine Folge des Briefes, mit dem Goethe seine eigne Abhandlung über Laokoon an Meyer übersendete. (S. Goethe's Briefe an H. Meyer, S. 56.)

Ueber Laokoon.

Inhalt. Kunst und Naturwerke sind unaussprechlich — Bei einem trefflichen Kunstwerke ist nöthig, von der ganzen Kunst zu reden — Beschäftigung der hohen Künste mit dem Menschen — Erfordernisse eines hohen Kunstwerks — Organisation und Leben — Charakter — Ruhe oder Bewegung — Ideal — Anmuth — Schönheit — Laokoon erfüllt jene Bedingungen — Geschlossenheit des Gegenstandes — Entkleidung von allem Fremden — Darstellung des Moments — Zustand der drei Figuren — Stellung des Vaters aus physischer Ursache erklärt — Geistige Einwirkung — die sämmtlichen Theile der Gruppe — Doppelte Handlung aller Figuren — Gipfel des Moments — Augenblick nachher — allgemeine Betrachtung und Wiederholung — Verhältniß des Gegenstandes zur Poesie.

Ein ächtes Kunstwerk bleibt wie ein Naturwerk für unsern Verstand immer unendlich: es wird angeschaut, empfunden, es wirkt; es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden. Was also hier über Laokoon gesagt ist, hat keineswegs die Anmaßung, diesen Gegenstand zu erschöpfen, es ist mehr bei Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerks als über dasselbe geschrieben. Möge dieses bald wieder so aufgestellt sein,*) daß jeder Liebhaber sich daran freuen und darüber nach seiner Art reden könne!

Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nöthig, von der ganzen Kunst zu reden; denn es enthält sie ganz, und Jeder kann, so viel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln; deswegen sei hier auch etwas Allgemeines vorausgeschickt.

Alle hohen Kunstwerke stellen die menschliche Natur dar; die bildenden Künste beschäftigen sich besonders mit dem mensch-

---

*) S. die Note auf S. 25.

lichen Körper; wir reden gegenwärtig nur von diesen. Die Kunst hat viele Stufen; auf jeder derselben können vorzügliche Künstler erscheinen; ein vollkommenes Kunstwerk aber begreift alle Eigenschaften, die sonst nur einzeln ausgetheilt sind.

Die höchsten Kunstwerke, die wir kennen, zeigen uns:

Lebendige, hochorganisirte Naturen. Man erwartet vor Allem Kenntniß des menschlichen Körpers in seinen Theilen, Maßen, innern und äußern Zwecken, Formen und Bewegungen im Allgemeinen.

Charaktere. Kenntniß des Abweichens dieser Theile in Gestalt und Wirkung. Eigenschaften sondern sich ab und stellen sich einzeln dar; hierdurch entstehen die Charaktere, und es können die verschiedenen Kunstwerke dadurch in ein bedeutendes Verhältniß gegen einander gebracht werden, so wie auch, wenn ein Werk zusammengesetzt ist, seine Theile sich bedeutend gegen einander verhalten können. Der Gegenstand ist:

In Ruhe oder Bewegung. Ein Werk oder seine Theile können entweder für sich bestehend, ruhig ihr bloßes Dasein anzeigend, oder auch bewegt, wirkend, leidenschaftlich ausdrucksvoll dargestellt werden.

Ideal. Um hierzu zu gelangen, bedarf der Künstler eines tiefen, gründlichen, ausdauernden Sinnes, zu dem aber noch ein hoher Sinn sich gesellen muß, um den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu übersehen, den höchsten darzustellenden Moment zu finden und ihn also aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben.

Anmuth. Der Gegenstand aber und die Art, ihn vorzustellen, sind den sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen, nämlich der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung u. s. w., wodurch er für das Auge schön, das heißt anmuthig wird.

Schönheit. Ferner ist er dem Gesetz der geistigen Schönheit unterworfen, die durch das Maß entsteht, welchem der zur Darstellung oder Hervorbringung des Schönen gebildete Mensch Alles, sogar die Extreme zu unterwerfen weiß.

Nachdem ich die Bedingungen, welche wir von einem hohen Kunstwerke fordern, zum Voraus angegeben habe, so kann ich mit wenigen Worten viel sagen, wenn ich behaupte, daß unsre Gruppe sie alle erfüllt, ja daß man sie aus derselben allein entwickeln könne.

Man wird mir den Beweis erlassen, daß sie Kenntniß des

menschlichen Körpers, daß sie das Charakteristische an demselben sowie Ausdruck und Leidenschaft zeige. Wie hoch und ideal der Gegenstand gefaßt sei, wird sich aus dem Folgenden ergeben; daß man das Werk schön nennen müsse, wird wol Niemand bezweifeln, welcher das Maß erkennt, womit das Extrem eines physischen und geistigen Leidens hier dargestellt ist.

Hingegen wird Manchem paradox scheinen, wenn ich behaupte, daß diese Gruppe auch zugleich anmuthig sei. Hierüber also nur einige Worte.

Jedes Kunstwerk muß sich als ein solches anzeigen, und das kann es allein durch das, was wir sinnliche Schönheit oder Anmuth nennen. Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche durch gewählte Ordnung der Theile; sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwickeltes Werk faßlich. Durch eben diese Symmetrie und durch Gegenstellungen wurden in leisen Abweichungen die höchsten Kontraste möglich. Die Sorgfalt der Künstler, mannichfaltige Massen gegen einander zu stellen, besonders die Extremitäten der Körper bei Gruppen gegen einander in eine regelmäßige Lage zu bringen, war äußerst überlegt und glücklich, so daß ein jedes Kunstwerk, wenn man auch von dem Inhalt abstrahirt, wenn man in der Entfernung auch nur die allgemeinsten Umrisse sieht, noch immer dem Auge als ein Zierrath erscheint. Die alten Vasen geben uns hundert Beispiele einer solchen anmuthigen Gruppirung, und es würde vielleicht möglich sein, stufenweise von der ruhigsten Vasengruppe bis zu der höchst bewegten des Laokoon die schönsten Beispiele einer symmetrisch künstlichen, den Augen gefälligen Zusammensetzung darzulegen. Ich getraue mir daher nochmals zu wiederholen, daß die Gruppe des Laokoon neben allen übrigen anerkannten Verdiensten zugleich ein Muster sei von Symmetrie und Mannichfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen, die sich zusammen theils sinnlich, theils geistig dem Beschauer darbieten, bei dem hohen Pathos der Vorstellung eine angenehme Empfindung erregen und den Sturm der Leiden und Leidenschaft durch Anmuth und Schönheit mildern.

Es ist ein großer Vortheil für ein Kunstwerk, wenn es selbstständig, wenn es geschlossen ist. Ein ruhiger Gegenstand zeigt sich blos in seinem Dasein; er ist also durch und in

sich selbst geschlossen. Ein Jupiter mit einem Donnerkeil im Schooß, eine Juno, die auf ihrer Majestät und Frauenwürde ruht, eine in sich versenkte Minerva sind Gegenstände, die gleichsam nach außen keine Beziehung haben; sie ruhen auf und in sich und sind die ersten, liebsten Gegenstände der Bildhauerkunst. Aber in dem herrlichen Zirkel des mythischen Kunstkreises, in welchem diese einzelnen selbstständigen Naturen stehen und ruhen, giebt es kleinere Zirkel, wo die einzelnen Gestalten in Bezug auf andere gedacht und gearbeitet sind. Zum Exempel die neun Musen mit ihrem Führer Apoll ist jede für sich gedacht und ausgeführt, aber in dem ganzen mannichfaltigen Chor wird sie noch interessanter. Geht die Kunst zum leidenschaftlich Bedeutenden über, so kann sie wieder auf dieselbe Weise handeln; sie stellt uns entweder einen Kreis von Gestalten dar, die unter einander einen leidenschaftlichen Bezug haben, wie Niobe mit ihren Kindern, verfolgt von Apoll und Diana, oder sie zeigt uns in einem Werke die Bewegung zugleich mit ihrer Ursache. Wir gedenken hier nur des anmuthigen Knaben, der sich den Dorn aus dem Fuße zieht, der Ringer, zweier Gruppen von Faunen und Nymphen in Dresden, und der bewegten herrlichen Gruppe des Laokoon.

Die Bildhauerkunst wird mit Recht so hoch gehalten, weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen von Allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt. So ist auch bei dieser Gruppe Laokoon ein bloßer Name; von seiner Priesterschaft, von seinem Trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwesen haben ihn die Künstler entkleidet; er ist nichts von Allem, wozu ihn die Fabel macht: es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr, zwei gefährlichen Thieren unterzuliegen. So sind auch hier keine göttergesandten, sondern blos natürliche Schlangen, mächtig genug, einige Menschen zu überwältigen, aber keineswegs, weder in ihrer Gestalt noch Handlung, außerordentliche, rächende, strafende Wesen. Ihrer Natur gemäß schleichen sie heran, umschlingen, schnüren zusammen, und die eine beißt erst gereizt. Sollte ich diese Gruppe, wenn mir keine weitere Deutung derselben bekannt wäre, erklären, so würde ich sie eine tragische Idylle nennen. Ein Vater schlief neben seinen beiden Söhnen; sie wurden von Schlangen umwunden und streben nun, erwachend, sich aus dem lebendigen Netze loszureißen.

Aeußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung

des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Theil genöthigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.

Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe Nachts bei der Fackel sieht.

Der Zustand der drei Figuren ist mit der höchsten Weisheit stufenweise dargestellt; der älteste Sohn ist nur an den Extremitäten verstrickt, der zweite öfters umwunden, besonders ist ihm die Brust zusammengeschnürt; durch die Bewegung des rechten Arms sucht er sich Luft zu machen, mit der Linken drängt er sanft den Kopf der Schlange zurück, um sie abzuhalten, daß sie nicht noch einen Ring um die Brust ziehe; sie ist im Begriff, unter der Hand wegzuschlüpfen, keineswegs aber beißt sie; der Vater hingegen will sich und die Kinder von diesen Umstrickungen mit Gewalt befreien, er preßt die andere Schlange, und diese, gereizt, beißt ihn in die Hüfte.

Um die Stellung des Vaters sowol im Ganzen als nach allen Theilen des Körpers zu erklären, scheint es mir am Vortheilhaftesten, das augenblickliche Gefühl der Wunde als die Hauptursache der ganzen Bewegung anzugeben. Die Schlange hat nicht gebissen, sondern sie beißt, und zwar in den weichen Theil des Körpers über und etwas hinter der Hüfte. Die Stellung des restaurirten Kopfes der Schlange hat den eigentlichen Biß nie recht angegeben; glücklicherweise haben sich noch die Reste der beiden Kinnladen an dem hintern Theil der Statue erhalten. Wenn nur nicht diese höchst wichtigen Spuren bei der jetzigen traurigen Veränderung auch verloren gehen! Die Schlange bringt dem unglücklichen Manne eine Wunde an dem Theile bei, wo der Mensch gegen jeden Reiz sehr empfindlich ist, wo sogar ein geringer Kitzel jene Bewegung hervorbringt, welche wir hier durch die Wunde bewirkt sehen; der Körper

flieht auf die entgegengesetzte Seite, der Leib zieht sich ein, die Schulter drängt sich herunter, die Brust tritt hervor, der Kopf senkt sich nach der berührten Seite; da sich nun noch in den Füßen, die gefesselt, und in den Armen, die ringend sind, der Ueberrest der vorhergehenden Situation oder Handlung zeigt, so entsteht eine Zusammenwirkung von Streben und Fliehen, von Wirken und Leiden, von Anstrengen und Nachgeben, die vielleicht unter keiner andern Bedingung möglich wäre. Man verliert sich in Erstaunen über die Weisheit der Künstler, wenn man versucht, den Biß an einer andern Stelle anzubringen; die ganze Geberde würde verändert sein, und auf keine Weise ist sie schicklicher denklich. Es ist also dieses ein Hauptsatz: Der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die sinnliche Ursache. Der Punkt des Bisses, ich wiederhole es, bestimmt die gegenwärtigen Bewegungen der Glieder; das Fliehen des Unterkörpers, das Einziehen des Leibes, das Hervorstreben der Brust, das Niederzucken der Achsel und des Hauptes, ja alle die Züge des Angesichts seh' ich durch diesen augenblicklichen, schmerzlichen, unerwarteten Reiz entschieden.

Fern aber sei es von mir, daß ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, daß ich den geistigen Kräften dieses herrlich gebildeten Mannes ihr Mitwirken ableugnen, daß ich das Streben und Leiden einer großen Natur verkennen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Neigung scheinen auch mir sich durch diese Adern zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, auf dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh' ich, daß mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden hier auf der höchsten Stufe dargestellt sei; nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über, besonders sehe man keine Wirkung des Gifts bei einem Körper, den erst im Augenblicke die Zähne der Schlange ergreifen; man sehe keinen Todeskampf bei einem herrlichen, strebenden, gesunden, kaum verwundeten Körper! Hier sei mir eine Bemerkung erlaubt, die für die bildende Kunst von Wichtigkeit ist; der höchste pathetische Ausdruck, den sie darstellen kann, schwebt auf dem Uebergange eines Zustandes in den andern. Man sehe ein lebhaftes Kind, das mit aller Energie und Lust des Lebens rennt, springt und sich ergetzt, dann aber etwa unverhofft von einem Gespielen hart getroffen oder sonst physisch oder moralisch heftig verletzt wird; diese neue Empfindung theilt sich wie ein elektrischer Schlag allen Gliedern mit, und ein solcher Ueber-

sprung ist im höchsten Sinne pathetisch, es ist ein Gegensatz, von dem man ohne Erfahrung keinen Begriff hat. Hier wirkt nun offenbar der geistige sowol als der physische Mensch. Bleibt alsdann bei einem solchen Uebergange noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie beim Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in einem Augenblick vereinigt sind. So würde zum Beispiel Eurydice, die im Moment, da sie mit gesammelten Blumen fröhlich über die Wiese geht, von einer getretenen Schlange in die Ferse gebissen wird,*) eine sehr pathetische Statue machen, wenn nicht allein durch die herabfallenden Blumen, sondern durch die Richtung aller Glieder und das Schwanken der Falten der doppelte Zustand des fröhlichen Vorschreitens und des schmerzlichen Anhaltens ausgedrückt werden könnte.

Wenn wir nun die Hauptfigur in diesem Sinne gefaßt haben, so können wir auf die Verhältnisse, Abstufungen und Gegensätze sämmtlicher Theile des ganzen Werkes mit einem freien und sichern Blicke hinsehen.

Der gewählte Gegenstand ist einer der glücklichsten, die sich denken lassen. Menschen mit gefährlichen Thieren im Kampfe, und zwar mit Thieren, die nicht als Massen oder Gewalten, sondern als ausgetheilte Kräfte wirken, nicht von einer Seite drohen, nicht einen zusammengefaßten Widerstand fordern, sondern die nach ihrer ausgedehnten Organisation fähig sind, drei Menschen mehr oder weniger ohne Verletzung zu paralysiren. Durch dieses Mittel der Lähmung wird bei der großen Bewegung über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet. Die Wirkungen der Schlangen sind stufenweise angegeben; die eine umschlingt nur, die andre wird gereizt und verletzt ihren Gegner.

Die drei Menschen sind gleichfalls äußerst weise gewählt. Ein starker, wohlgebauter Mann, aber schon über die Jahre der größten Energie hinaus, weniger fähig, Schmerz und Leiden zu widerstehen. Man denke sich an seiner Statt einen rüstigen Jüngling, und die Gruppe wird ihren ganzen Werth verlieren. Mit ihm leiden zwei Knaben, die, selbst dem Maße nach, gegen

*) Das hier vorgeschlagene Motiv ist nur halb der Mythe entlehnt. Eurydice wurde nicht bei ruhigem Wandeln auf der Wiese von der Schlange gestochen, sondern als sie eilig vor dem sie verfolgenden Aristäos floh.

ihn klein gehalten sind, abermals zwei Naturen, empfänglich für Schmerz. Der jüngere strebt unmächtig; er ist geängstigt, aber nicht verletzt; der Vater strebt mächtig, aber unwirksam, vielmehr bringt sein Streben die entgegengesetzte Wirkung hervor; er reizt seinen Gegner und wird verwundet. Der älteste Sohn ist am Leichtesten verstrickt; er fühlt weder Beklemmung noch Schmerz; er erschrickt über die augenblickliche Verwundung und Bewegung seines Vaters, er schreit auf, indem er das Schlangenende von dem einen Fuße abzustreifen sucht; hier ist also noch ein Beobachter, Zeuge und Theilnehmer bei der That, und das Werk ist abgeschlossen.

Was ich schon im Vorbeigehen berührt habe, will ich hier noch besonders bemerken: daß alle drei Figuren eine doppelte Handlung äußern und so höchst mannichfaltig beschäftigt sind. Der jüngste Sohn will sich durch die Erhöhung des rechten Arms Luft machen und drängt mit der linken Hand den Kopf der Schlange zurück; er will sich das gegenwärtige Uebel erleichtern und das größere verhindern — der höchste Grad von Thätigkeit, der ihm in seiner gefangenen Lage noch übrig bleibt. Der Vater strebt, sich von den Schlangen loszuwinden, und der Körper flieht zugleich vor dem augenblicklichen Bisse. Der älteste Sohn entsetzt sich vor der Bewegung des Vaters und sucht sich von der leicht umwindenden Schlange zu befreien.

Schon oben ist der Gipfel des vorgestellten Augenblicks als ein großer Vorzug dieses Kunstwerks gerühmt, und hier ist noch besonders davon zu sprechen.

Wir nahmen an, daß natürliche Schlangen einen Vater mit seinen Söhnen im Schlaf umwunden, damit wir bei Betrachtung der Momente eine Steigerung vor uns sähen. Die ersten Augenblicke des Umwindens im Schlafe sind ahnungsvoll, aber für die Kunst unbedeutend. Man könnte vielleicht einen schlafenden jungen Herkules bilden, wie er von Schlangen umwunden wird,*) dessen Gestalt und Ruhe uns aber zeigte, was wir von seinem Erwachen zu erwarten hätten.

Gehen wir nun weiter und denken uns den Vater, der sich mit seinen Kindern, es sei nun, wie es sei, von Schlangen umwunden fühlt, so giebt es nur einen Moment des höchsten Interesse — wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos

*) Wachend ist Herkules oft in dieser Situation dargestellt, so z. B. auf einem Bilde des Zeuxis, das Plinius (Hist. Nat., XXXV. 36. 2) erwähnt.

gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft, aber verletzt ist und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten der ältere Sohn. Man versuche noch einen andern Fall zu finden, man suche die Rollen anders, als sie hier ausgetheilt sind, zu vertheilen!

Denken wir nun die Handlung vom Anfang herauf und erkennen, daß sie gegenwärtig auf dem höchsten Punkt steht, so werden wir, wenn wir die nächstfolgenden und fernern Momente bedenken, sogleich gewahr werden, daß sich die ganze Gruppe verändern muß, und daß kein Augenblick gefunden werden kann, der diesem an Kunstwerth gleich sei. Der jüngste Sohn wird entweder von der umwindenden Schlange erstickt oder, wenn er sie reizen sollte, in seinem völlig hilflosen Zustande noch gebissen. Beide Fälle sind unerträglich, weil sie ein Letztes sind, das nicht dargestellt werden soll. Was den Vater betrifft, so wird er entweder von der Schlange noch an andern Theilen gebissen, wodurch die ganze Lage seines Körpers sich verändern muß und die ersten Bisse für den Zuschauer, wenn sie nicht verloren gehen, doch, wenn sie angezeigt werden sollten, ekelhaft sein würden; oder die Schlange kann auch sich umwenden und den ältesten Sohn anfallen; dieser wird alsdann auf sich selbst zurückgeführt, die Begebenheit verliert ihren Theilnehmer, der letzte Schein von Hoffnung ist aus der Gruppe verschwunden, es ist keine tragische, es ist eine grausame Vorstellung. Der Vater, der jetzt in seiner Größe und in seinem Leiden auf sich ruht, müßte sich gegen den Sohn wenden, er würde theilnehmende Nebenfigur.

Der Mensch hat bei eignen und fremden Leiden nur drei Empfindungen: Furcht, Schrecken und Mitleiden, das bange Voraussehen eines sich annähernden Uebels, das unerwartete Gewahrwerden gegenwärtigen Leidens und die Theilnahme am dauernden oder vergangenen; alle drei werden durch dieses Kunstwerk dargestellt und erregt, und zwar in den gehörigsten Abstufungen.

Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen, der Schrecken erweckt, dahingegen Poesie sich an solche hält, die Furcht und Mitleiden erregen. Bei der Gruppe des Laokoon erregt das Leiden des Vaters Schrecken, und zwar im höchsten Grad; an ihm hat die Bildhauerkunst ihr Höchstes ge-

than; allein theils um den Zirkel aller menschlichen Empfindungen zu durchlaufen, theils um den heftigen Eindruck des Schreckens zu mildern, erregt sie Mitleiden für den Zustand des jüngern Sohns und Furcht für den ältern, indem sie für diesen auch noch Hoffnung übrig läßt. So brachten die Künstler*) durch Mannichfaltigkeit ein gewisses Gleichgewicht in ihre Arbeit, milderten und erhöhten Wirkung durch Wirkungen und vollendeten sowol ein geistiges als ein sinnliches Ganze.

Genug, wir dürfen kühnlich behaupten, daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe und alle Kunstbedingungen glücklich erfülle. Es lehrt uns, daß, wenn der Meister sein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenständen einflößen kann, sich doch eigentlich dasselbe in seiner höchsten Energie und Würde zeige, wenn es bei Bildung mannichfaltiger Charaktere seine Kraft beweist und die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur in der Kunstnachahmung zu mäßigen und zu bändigen versteht. Wir geben in der Folge wol eine genauere Beschreibung der Statuen, welche unter dem Namen der Familie der Niobe bekannt sind, sowie auch der Gruppe des Farnesischen Stiers;**) sie gehören unter die wenigen pathetischen Darstellungen, welche uns von alter Skulptur übrig geblieben sind.

Gewöhnlich haben sich die Neuern bei der Wahl solcher Gegenstände vergriffen. Wenn Milo,***) mit beiden Händen in einer Baumspalte gefangen, von einem Löwen angefallen wird, so wird die Kunst sich vergebens bemühen, daraus ein Werk zu bilden, das eine reine Theilnahme erregen könnte. Ein doppelter Schmerz, eine vergebliche Anstrengung, ein hilfloser Zustand, ein gewisser Untergang können nur Abscheu erregen, wenn sie nicht ganz kalt lassen.

Und zuletzt nur noch ein Wort über das Verhältniß des Gegenstandes zur Poesie.

Man ist höchst ungerecht gegen Virgil und die Dichtkunst, wenn man das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit

---

*) S. die Vorbemerkung, S. 29.

**) Die Niobiden-Gruppe von Skopas oder Praxiteles aus der Blüthezeit der griechischen Skulptur; der Farnesische Stier von Apollonius und Tauriskos aus Tralles, das größte der uns erhaltenen Marmorwerke aus dem Alterthum (im Museum von Neapel), wird als gleichzeitig mit der Laokoon-Gruppe angesehen.

***) Der allbekannte griechische Athlet, dessen Ruhm schon Herodot (III, 137) berichtet. Seinen sagenhaften Tod, auf den hier hingewiesen wird, erzählt Strabo (VI. 263).

mit der episodischen Behandlung in der Aeneis auch nur einen Augenblick vergleicht. Da einmal der unglückliche vertriebene Aeneas selbst erzählen soll, daß er und seine Landsleute die unverzeihliche Thorheit begangen haben, das bekannte Pferd in ihre Stadt zu führen, so muß der Dichter nur darauf denken, wie die Handlung zu entschuldigen sei. Alles ist auch darauf angelegt, und die Geschichte des Laokoon steht hier als ein rhetorisches Argument, bei dem eine Uebertreibung, wenn sie nur zweckmäßig ist, gar wohl gebilligt werden kann. So kommen ungeheure Schlangen aus dem Meere, mit Kämmen auf dem Haupte, eilen auf die Kinder des Priesters, der das Pferd verletzt hatte, umwickeln sie, beißen sie, begeifern sie, umwinden und umschlingen darauf Brust und Hals des zu Hilfe eilenden Vaters und ragen mit ihren Köpfen triumphirend hoch empor, indem der Unglückliche unter ihren Wendungen vergebens um Hilfe schreit. Das Volk entsetzt sich und flieht beim Anblick; Niemand wagt es mehr, ein Patriot zu sein; und der Zuhörer, durch die abenteuerliche und ekelhafte Geschichte erschreckt, giebt denn auch gern zu, daß das Pferd in die Stadt gebracht werde.

So steht also die Geschichte Laokoon's im Virgil blos als Mittel zu einem höhern Zwecke, und es ist noch eine große Frage, ob die Begebenheit an sich ein poetischer Gegenstand sei.



Diderot's Versuch über die Malerei.



Vorbemerkung des Herausgebers.

Wenn Goethe von je her die literarische Thätigkeit **Diderot's** mit Aufmerksamkeit verfolgt hatte, wie dies zahlreiche Stellen namentlich in „Dichtung und Wahrheit“ beweisen, so mußte es für ihn von großem Interesse sein, jenem auch auf einem Gebiete zu begegnen, welchem er sich selbst mit besonderer Vorliebe zugewendet hatte. Eine solche Gelegenheit bot sich dar, als 1794 die „Essais sur la peinture“ aus Diderot's Nachlaß herausgegeben wurden (A Paris chez Fr. Buisson. L'an quatrième de la république), in denen ihn das zweite Kapitel: „Mes petites idées sur la couleur“, besonders anregte. Die Schrift wurde auch in Deutschland bald bekannt, wo Diderot ja überhaupt in höherem Maße Anerkennung fand als in seinem Vaterlande. Schiller interessirte sich für sie, in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste“ (1796, Bd. 58. S. 159 ff.) wurde sie besprochen, und 1797 erschien in Riga eine Uebersetzung von C. F. Cramer, welche Goethe jedoch augenscheinlich nicht gekannt hat, als er selbst in der ersten Hälfte des Jahres 1798 eine Bearbeitung des Buches für die „Propyläen“ unternahm. Dieselbe umfaßt nur die beiden ersten Kapitel des Ganzen und ist in der Weise angelegt, daß in dem ersten der Text Diderot's wörtlich übersetzt und dann mit Anmerkungen begleitet wird, die meistens polemischer Natur sind; für das zweite Kapitel tritt jedoch die Aenderung ein, daß Goethe eine Anzahl von Sätzen Diderot's nach bestimmten Gesichtspunkten ordnet, aber nicht in der Reihenfolge des Textes zusammenstellt, gegen welche dann wieder das gleiche Verfahren angewendet wird.

Welches sind aber die wesentlichsten Einwendungen, die gegen Diderot gemacht werden? Anfangs waren, wie uns verschiedene Stellen ihres Briefwechsels zeigen, Goethe wie Schiller von Diderot's Auffassung in hohem Maße befriedigt; aber wenn auch Goethe von seinen Anmerkungen später in den „Tag-

und Jahresheften" sagt, sie wären mehr humoristisch als künstlerisch zu nennen, so bekämpft er doch geradezu Diderot's ästhetische Gesammtanschauung als auf einer unrichtigen Auffassung des Verhältnisses von Natur und Kunst zu einander beruhend.

Sehr treffend wird dieser Mangel auch schon von Schiller hervorgehoben (Brief vom 7. August 1797). Er bezeichnet Diderot als zu Denjenigen gehörig, die das Wahre mit ihrer Empfindung treffen, aber es durch das Räsonnement manchmal wieder verlieren, und fährt dann fort: „Er sieht mir bei ästhetischen Werken noch viel zu sehr auf fremde und moralische Zwecke, er sucht diese nicht genug in dem Gegenstande und in seiner Darstellung. Immer muß ihm das schöne Kunstwerk zu etwas Anderm dienen. Und da das wahrhaftig Schöne und Vollkommene in der Kunst den Menschen nothwendig verbessert, so sucht er diesen Effekt der Kunst in ihrem Inhalt und in einem bestimmten Resultat für den Verstand oder für die moralische Empfindung."

Diderot's Versuch über die Malerei.

Uebersetzt und mit Anmerkungen begleitet.

Geständniß des Uebersetzers.

Woher kommt es wol, daß man, obgleich dringend aufgefordert, sich doch so ungern entschließt, über eine Materie, die uns geläufig ist, eine zusammenhangende Abhandlung zu schreiben, eine Vorlesung zu entwerfen? Man hat Alles wohl überlegt, den Stoff sich vergegenwärtiget, ihn, so gut man nur konnte, geordnet, man hat sich aus allen Zerstreuungen zurückgezogen, man nimmt die Feder in die Hand, und noch zaudert man, anzufangen.

In demselbigen Augenblicke tritt ein Freund, vielleicht ein Fremder, unerwartet herein. Wir glauben uns gestört und von unserm Gegenstande hinweggeführt; aber unvermuthet lenkt sich das Gespräch auf denselben, der Ankömmling läßt entweder gleiche Gesinnungen merken, oder er drückt das Gegentheil unserer Ueberzeugung aus, vielleicht trägt er etwas nur halb und unvollständig vor, das wir besser zu übersehen glauben, oder erhöht unsere eigne Vorstellung, unser eignes Gefühl durch tiefere Einsicht, durch Leidenschaft für die Sache. Schnell sind alle Stockungen gehoben, wir lassen uns lebhaft ein, wir vernehmen, wir erwidern. Bald gehen die Meinungen gleichen Schrittes, bald durchkreuzen sie sich; das Gespräch schwankt so lange hin und her, kehrt so lange in sich selbst zurück, bis der Kreis durchlaufen und vollendet ist. Man scheidet endlich von einander mit dem Gefühl, daß man sich für diesmal nichts weiter zu sagen habe.

Aber dadurch wird die Abhandlung, die Vorlesung nicht gefördert. Die Stimmung ist erschöpft; man wünscht, daß ein Geschwindschreiber das vorüberrauschende Gespräch aufgefaßt haben möchte. Man erinnert sich mit Vergnügen der sonderbaren Wendungen des Dialogs, wie durch Widerspruch und Einstimmung, durch Zweiseitigkeit und Vereinigung, durch Rückwege sowie durch Umwege das Ganze zuletzt umschrieben und beschränkt worden, und jeder einseitige Vortrag, er sei noch so vollständig, noch so methodisch gefaßt, kommt uns traurig und steif vor.

Daher mag es kommen! Der Mensch ist kein lehrendes, er ist ein lebendes, handelndes und wirkendes Wesen. Nur in Wirkung und Gegenwirkung erfreuen wir uns! Und so ist auch diese Uebersetzung mit ihren fortdauernden Anmerkungen in guten Tagen entstanden.

Eben als ich in Begriff war, eine allgemeine Einleitung in die bildende Kunst nach unserer Ueberzeugung zu entwerfen, fällt mir Diderot's Versuch über die Malerei zufällig wieder in die Hände. Ich unterhalte mich mit ihm aufs Neue, ich tadle ihn, wenn er sich von dem Wege entfernt, den ich für den rechten halte, ich freue mich, wenn wir wieder zusammentreffen, ich eifre über seine Paradoxe, ich ergetze mich an der Lebhaftigkeit seiner Ueberblicke, sein Vortrag reißt mich hin, der Streit wird heftig, und ich behalte freilich das letzte Wort, da ich mit einem abgeschiednen Gegner zu thun habe.

Ich komme wieder zu mir selbst. Ich bemerke, daß diese Schrift schon vor dreißig Jahren*) geschrieben ist, daß die paradoxen Behauptungen vorsätzlich gegen pedantische Manieristen der französischen Schule gerichtet sind, daß ihr Zweck nicht mehr stattfindet, und daß diese kleine Schrift mehr einen historischen Ausleger verlangt, als einen Gegner auffordert.

Werde ich aber bald darauf wieder gewahr, daß seine Grundsätze, die er mit eben so viel Geist als rhetorisch-sophistischer Kühnheit und Gewandtheit geltend macht, mehr um die Inhaber und Freunde der alten Form zu beunruhigen und eine Revolution zu veranlassen, als ein neues Kunstgebäude zu errichten, daß seine Gesinnungen, die nur zu einem Uebergang

*) Die französischen Ausgaben sagen nichts über die Zeit, in welche Diderot's Schrift fällt, stellen sie aber gewöhnlich mit seinen „Observations sur le salon de peinture“ von 1765 zusammen.

vom Manierirten, Konventionellen, Habituellen, Pedantischen zum Gefühlten, Begründeten, Wohlgeübten und Liberalen einladen sollten, in der neuern Zeit als theoretische Grundmaximen fortspuken und sehr willkommen sind, indem sie eine leichtsinnige Praktik begünstigen — dann finde ich meinen Eifer wieder am Platz, ich habe nicht mehr mit dem abgeschiedenen Diderot, nicht mit seiner, in gewissem Sinne schon veralteten Schrift, sondern mit Denen zu thun, die jene Revolution der Künste, welche er hauptsächlich mitbewirken half, an ihrem wahren Fortgange hindern, indem sie sich auf der breiten Fläche des Dilettantismus und der Pfuscherei, zwischen Kunst und Natur, hinschleifen und eben so wenig geneigt sind, eine gründliche Kenntniß der Natur als eine gegründete Thätigkeit der Kunst zu befördern.

Möge denn also dieses Gespräch, das auf der Grenze zwischen dem Reiche der Todten und Lebendigen geführt wird, auf seine Weise wirken und die Gesinnungen und Grundsätze, denen wir ergeben sind, bei Allen, denen es Ernst ist, befestigen helfen!

Erstes Kapitel.

Meine wunderlichen Gedanken über die Zeichnung.

„Die Natur macht nichts Inkorrektes. Jede Gestalt, sie mag schön oder häßlich sein, hat ihre Ursache, und unter allen existirenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll."

Die Natur macht nichts Inkonsequentes. Jede Gestalt, sie sei schön oder häßlich, hat ihre Ursache, von der sie bestimmt wird, und unter allen organischen Naturen, die wir kennen, ist keine, die nicht wäre, wie sie sein kann.

So müßte man allenfalls den ersten Paragraphen ändern, wenn er etwas heißen sollte. Diderot fängt gleich von Anfang an, die Begriffe zu verwirren, damit er künftig nach seiner Art Recht behalte. „Die Natur ist niemals korrekt," dürfte man eher sagen. Korrektion setzt Regeln voraus, und zwar Regeln, die der Mensch selbst bestimmt nach Gefühl, Erfahrung, Ueberzeugung und Wohlgefallen und darnach mehr den äußern Schein als das innere Dasein eines Geschöpfes beurtheilt; die Gesetze hingegen, nach denen die Natur wirkt, fordern den strengsten innern organischen Zusammenhang. Hier sind Wirkungen und Gegenwirkungen, wo man immer die Ursache als Folge und die Folge als Ursache betrachten kann. Wenn Eins gegeben ist, so ist das Andere unausbleiblich. Die Natur arbeitet auf Leben und Dasein, auf Erhaltung und Fortpflanzung ihres Geschöpfes, unbekümmert, ob es schön oder häßlich erscheine. Eine Gestalt, die von Geburt an schön zu sein bestimmt war, kann durch irgend einen Zufall in einem Theile verletzt werden; sogleich leiden andere Theile mit. Denn nun braucht die Natur Kräfte, den verletzten Theil wiederherzustellen, und so wird den übrigen etwas entzogen, wodurch ihre Entwicklung durchaus gestört werden muß. Das Geschöpf wird nicht mehr, was es sein sollte, sondern was es sein kann. Nimmt man

in diesem Sinne den folgenden Paragraphen, so ist weiter nichts dagegen einzuwenden.

„Sehet diese Frau an, die in der Jugend ihre Augen verloren hat. Das allmählige Wachsthum der Augenhöhle hat die Lider nicht ausgedehnt, sie sind in die Tiefe zurückgetreten, die durch das fehlende Organ entstanden ist, sie haben sich zusammengezogen. Die obern haben die Augenbrauen mit fortgerissen, die untern haben die Wangen ein Wenig hinaufgehoben. Die Oberlippe, indem sie dieser Bewegung nachgab, hat sich gleichfalls in die Höhe gezogen; und so sind alle Theile des Gesichtes gestört worden, je nachdem sie näher oder weiter von dem Hauptorte des Zufalls entfernt waren. Glaubt Ihr aber, daß diese Entstellung sich blos in das Oval eingeschlossen habe? Glaubt Ihr, daß der Hals völlig frei geblieben sei, und die Schultern und die Brust? Ja freilich für Eure Augen und für die meinen! Aber ruft die Natur herbei, zeigt ihr diesen Hals, diese Schultern, diese Brust, und sie wird sagen: Dies sind Glieder eines Weibes, die ihre Augen in der Jugend verloren hat.

„Wendet einen Blick auf diesen Mann, dessen Rücken und Schultern eine erhobene Gestalt angenommen haben! Indessen die Knorpel des Halses vorn aus einander gingen, drückten sich hinten die Wirbelbeine nieder; der Kopf ist zurückgeworfen, die Hände haben sich an den Gelenken des Arms verschoben, die Ellenbogen sich zurückgezogen; alle Glieder haben den gemeinschaftlichen Schwerpunkt gesucht, der einem so verschobenen System zukam; das Gesicht hat darüber einen Zug von Zwang und Mühseligkeit angenommen. Bedeckt diese Gestalt, zeigt der Natur ihre Füße, und die Natur, ohne zu stocken, wird Euch antworten: Es sind die Füße eines Bucklichen."

Vielleicht scheint Manchem die vorstehende Behauptung übertrieben, und doch ist es im schärfsten Sinne wahr, daß die Konsequenz der organisirenden Natur im gesunden Zustande sowol als im kranken über alle unsere Begriffe geht. Wahrscheinlich hätte ein Meister der Semiotik die beiden Fälle, welche Diderot nur als Dilettant beschreibt, besser dargestellt; doch haben wir ihm hierüber den Krieg nicht zu machen, wir müssen sehen, wozu er seine Beispiele brauchen will.

„Wenn die Ursachen und Wirkungen uns völlig anschaulich wären, so hätten wir nichts Besseres zu thun, als die Geschöpfe darzustellen, wie sie sind; je vollkommener die Nach-

ahmung wäre, je gemäßer den Ursachen, desto zufriedener würden wir sein."

Hier kommen die Grundsätze Diderot's, die wir bestreiten werden, schon einigermaßen zum Vorschein. Die Neigung aller seiner theoretischen Aeußerungen geht dahin, Natur und Kunst zu konfundiren, Natur und Kunst völlig zu amalgamiren; unsere Sorge muß sein, beide in ihren Wirkungen getrennt darzustellen. Die Natur organisirt ein lebendiges, gleichgiltiges Wesen, der Künstler ein todtes, aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares. Zu den Werken der Natur muß der Beschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effekt, Wirkung auf das Gemüth selbst hinbringen, im Kunstwerke will und muß er das Alles schon finden. Eine vollkommene Nachahmung der Natur ist in keinem Sinne möglich; der Künstler ist nur zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen. Das Aeußere des Gefäßes, das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht, unser Verlangen reizt, unsern Geist erhebt, dessen Besitz uns glücklich macht, das Lebenvolle, Kräftige, Ausgebildete, Schöne, dahin ist der Künstler angewiesen.

Auf einem ganz andern Wege muß der Naturbetrachter gehn. Er muß das Ganze trennen, die Oberfläche durchdringen, die Schönheit zerstören, das Nothwendige kennen lernen und, wenn er es fähig ist, die Labyrinthe des organischen Baues wie den Grundriß eines Irrgartens, in dessen Krümmungen sich so viele Spaziergänger abmüden, vor seiner Seele festhalten.

Der lebendig genießende Mensch sowie der Künstler fühlt, wie billig, ein Grauen, wenn er in die Tiefen blickt, in welchen der Naturforscher als in seinem Vaterlande herumwandelt; dagegen hat der reine Naturforscher wenig Respekt vor dem Künstler, er sieht ihn nur als Werkzeug an, um Beobachtungen zu fixiren und der Welt mitzutheilen; den genießenden Menschen hingegen betrachtet er gar als ein Kind, das mit Wonne das schmackhafte Fleisch des Pfirsichs verzehrt und den Schatz der Frucht, den Zweck der Natur, den fruchtbaren Kern nicht achtet und hinwegwirft.

So stehen Natur und Kunst, Kenntniß und Genuß gegen einander, ohne sich wechselsweise aufzuheben, aber ohne sonderliches Verhältniß.

Sehen wir nun die Worte unseres Autors genau an, so verlangt er eigentlich vom Künstler, daß er für Physiologie und Pathologie arbeiten solle, eine Aufgabe, die das Genie wol schwerlich übernehmen würde.

Nicht besser ist die folgende Periode, ja noch schlimmer; denn diese leidige, groß- und schwerköpfige, kurzbeinige, grobfüßige Figur würde man wol schwerlich in einem Kunstwerke dulden, wenn sie auch noch so organisch konsequent wäre. Ueberdies kann sie auch der Physiolog nicht brauchen, denn sie stellt die menschliche Gestalt nicht im Durchschnitte vor; der Patholog eben so wenig, denn sie ist nicht krankhaft noch monstros, sondern nur schlecht und abgeschmackt.

Wunderlicher, trefflicher Diderot, warum wolltest Du Deine großen Geisteskräfte lieber brauchen, um durcheinanderzuwerfen, als zurechtzustellen? Sind denn die Menschen, die sich ohne Grundsätze in der Erfahrung abmüden, nicht ohnehin schon übel genug dran?

„Ob, wir nun gleich die Wirkungen und Ursachen des organischen Baues nicht kennen und aus eben dieser Unwissenheit uns an konventionelle Regeln gebunden haben, so würde doch ein Künstler, der diese Regeln vernachlässigte und sich an eine genaue Nachahmung der Natur hielte, oft wegen zu großer Füße, kurzer Beine, geschwollener Kniee, lästiger und schwerer Köpfe entschuldigt werden müssen."

Zu Anfang der vorstehenden Periode legt der Verfasser schon seine sophistischen Schlingen, die er hinterher fester zuziehen will. Er sagt: Wir kennen die Art nicht, wie die Natur bei der Organisation verfährt, und wir sind deswegen über gewisse Regeln übereingekommen, mit denen wir uns behelfen, und nach denen wir uns in Ermangelung einer bessern Einsicht zu richten pflegen. Hier ist es, wo sich gleich unser Widerspruch laut erheben muß.

Ob wir die Gesetze der organisirenden Natur kennen oder nicht, ob wir sie besser kennen als vor dreißig Jahren, da unser Gegner schrieb, ob wir sie künftig besser kennen werden, wie tief wir in ihre Geheimnisse dringen können, darnach hat der bildende Künstler kaum zu fragen. Seine Kraft besteht im Anschauen, im Auffassen eines bedeutenden Ganzen, im Gewahrwerden der Theile, im Gefühl, daß eine Kenntniß, die durchs Studium erlangt wird, nöthig sei, und besonders im Gefühl, was denn eigentlich für eine Kenntniß, die durchs Studium erlangt wird, nöthig sei, damit er sich nicht zu weit aus seinem Kreise entferne, damit er das Unnöthige nicht aufnehme und das Nöthige versäume.

Ein solcher Künstler, eine Nation, ein Jahrhundert solcher

Künstler bilden durch Beispiel und Lehre, nachdem die Kunst sich lange empirisch fortgeholfen hat, endlich die Regeln der Kunst. Aus ihrem Geiste und ihrer Hand entstehen Proportionen, Formen, Gestalten, wozu ihnen die bildende Natur den Stoff darreichte; sie konveniren nicht über dies und jenes, das aber anders sein könnte, sie reden nicht mit einander ab, etwas Ungeschicktes für das Rechte gelten zu lassen, sondern sie bilden zuletzt die Regeln aus sich selbst nach Kunstgesetzen, die ebenso wahr in der Natur des bildenden Genius liegen, als die große allgemeine Natur die organischen Gesetze ewig thätig bewahrt.

Es ist hier gar die Frage nicht, auf welchem Raum der Erde, unter welcher Nation, zu welcher Zeit man diese Regeln entdeckt und befolgt habe. Es ist die Frage nicht, ob man an andern Orten, zu andern Zeiten, unter andern Umständen davon abgewichen sei, ob man hie und da etwas Konventionelles dem Gesetzmäßigen substituirt habe; ja, es ist nicht einmal die Frage, ob die ächten Regeln jemals gefunden oder befolgt worden sind, sondern man muß kühn behaupten, daß sie gefunden werden müssen, und daß, wenn wir sie dem Genie nicht vorschreiben können, wir sie von dem Genie zu empfangen haben, das sich selbst in seiner höchsten Ausbildung fühlt und seinen Wirkungskreis nicht verkennt.

Was sollen wir aber zu der folgenden Periode sagen? Sie enthält eine Wahrheit, aber eine überflüssige; sie ist paradox hingestellt, um uns auf Paradoxe vorzubereiten.

„Eine krumme Nase beleidigt nicht in der Natur, weil Alles zusammenhängt; man wird auf diesen Uebelstand durch kleine nachbarliche Veränderungen geführt, die ihn einleiten und erträglich machen. Verdrehte man dem Antinous die Nase, indem das Uebrige an seinem Platze bliebe, so würde es übel aussehen. Warum? Antinous hat alsdann keine krumme, er hat eine zerbrochne Nase."

Wir dürfen wol nochmals fragen: Was soll das hier bedeuten, was beweisen, und warum wird hier Antinous gebraucht? Jedes wohlgebildete Gesicht wird entstellt, wenn man die Nase auf die Seite biegt. Und warum? Weil die Symmetrie gestört wird, auf welcher die gute Bildung des Menschen beruht. Von einem Gesichte, das im Ganzen verschoben ist, dergestalt daß man gar keine Forderung einer symmetrischen Stel-

lung der Theile an dasselbe macht, sollte gar nicht die Rede sein, wenn man auch von Kunst nur zum Scherz spräche.

Bedeutender ist folgende Periode; hier geht der Sophist schon mit vollen Segeln.

„Wir sagen von einem Menschen, den wir vorbeigehen sehen, er sei übel gemacht. Ja, nach unsern armen Regeln; aber nach der Natur beurtheilt wird es anders klingen. Wir sagen von einer Statue, sie habe die schönsten Proportionen. Ja, nach unsern armen Regeln; aber was würde die Natur sagen?"

Mannichfaltig ist die Komplikation des Halben, Schiefen und Falschen in diesen wenigen Worten. Hier ist wieder die Lebenswirkung der organischen Natur, die sich in allen Störungsfällen, obgleich oft kümmerlich genug, in ein gewisses Gleichgewicht zu setzen weiß und dadurch ihre lebendige, produktive Realität auf das Kräftigste beweist, der vollendeten Kunst entgegengesetzt, die auf ihrem höchsten Gipfel keine Ansprüche auf lebendige, produktive und reproduktive Realität macht, sondern die Natur auf dem würdigsten Punkte ihrer Erscheinung ergreift, ihr die Schönheit der Proportionen ablernt, um sie ihr selbst wieder vorzuschreiben.

Die Kunst übernimmt nicht, mit der Natur in ihrer Breite und Tiefe zu wetteifern, sie hält sich an die Oberfläche der natürlichen Erscheinungen; aber sie hat ihre eigne Tiefe, ihre eigne Gewalt; sie fixirt die höchsten Momente dieser oberflächlichen Erscheinungen, indem sie das Gesetzliche darin anerkennt, die Vollkommenheit der zweckmäßigen Proportion, den Gipfel der Schönheit, die Würde der Bedeutung, die Höhe der Leidenschaft.

Die Natur scheint um ihrer selbst willen zu wirken; der Künstler wirkt als Mensch um des Menschen willen. Aus dem, was uns die Natur darbietet, lesen wir uns im Leben das Wünschenswerthe, das Genießbare nur kümmerlich aus; was der Künstler dem Menschen entgegenbringt, soll Alles den Sinnen faßlich und angenehm, Alles aufreizend und anlockend, Alles genießbar und befriedigend, Alles für den Geist nährend, bildend und erhebend sein; und so giebt der Künstler, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück.

Soll dieses aber geschehen, so muß das Genie, der berufne

Künstler nach Gesetzen, nach Regeln handeln, die ihm die Natur selbst vorschrieb, die ihr nicht widersprechen, die sein größter Reichthum sind, weil er dadurch sowol den großen Reichthum der Natur als den Reichthum seines Gemüths beherrschen und brauchen lernt.

„Es sei mir erlaubt, den Schleier von meinem Bucklichen auf die Mediceische Venus überzutragen, so daß man nur die Spitze ihres Fußes gewahr werde. Uebernähme nun die Natur, zu dieser Fußspitze eine Figur auszubilden, so würdet Ihr vielleicht mit Verwunderung unter ihrem Griffel ein häßliches und verschobenes Ungeheuer*) entstehen sehen; mich aber würde es wundern, wenn das Gegentheil geschähe."

Der flache Weg, den unser Freund und Gegner mit den ersten Schritten eingeschlagen, vor dem wir bisher zu warnen suchten, zeigt sich nun hier in seiner völligen Ablenkung.

Was uns betrifft, so haben wir viel zu große Ehrfurcht vor der Natur, als daß wir ihre personifizirte göttliche Gestalt für so täppisch halten sollten, in die Schlingen eines Sophisten einzugehen und, um seinen Scheingründen einiges Gewicht zu verschaffen, mit ihrer nie abirrenden Hand eine Fratze zu entwerfen. Sie wird vielmehr, wie das Orakel jene verfängliche Frage, ob der Sperling lebendig oder todt sei, hier auch diese ungeschickte Zumuthung beschämen.

Sie tritt vor das verschleierte Bild, sieht die Fußspitze und vernimmt, warum der Sophist sie aufgerufen hat. Streng, aber ohne Unwillen ruft sie ihm zu: Du versuchst mich vergebens durch eine verfängliche Zweideutigkeit. Laß den Schleier hängen oder hebe ihn weg — ich weiß, was drunter verborgen ist. Ich habe diese Fußspitze selbst gemacht; denn ich lehrte den Künstler, der sie bildete; ich gab ihm den Begriff vom Charakter einer Gestalt, und aus diesem Begriff sind diese Proportionen, diese Formen entstanden; es ist genug, daß diese Fußspitze zu dieser und zu keiner andern Statue passe, daß dieses Kunstwerk, das Du mir zum größten Theil zu verbergen glaubst, mit sich selbst in Uebereinstimmung sei. Ich sage Dir: diese Fußspitze gehört einem schönen, zarten, schamhaften Weibe, die in der Blüthe ihrer Jugend steht. Auf einem andern Fuße würde die würdigste der Frauen, die Götterkönigin ruhen, auf einem andern

*) Diderot: „Quelque monstre hideux et contrefait"; nach Cramer's Uebersetzung: „ein scheußliches und mißgestaltetes Mondkalb".

eine leichtsinnige Bacchantin schweben. Doch dieses merke: Der Fuß ist von Marmor, er verlangt nicht zu gehen; und so ist der Körper auch, er verlangt nicht zu leben. Hatte dieser Künstler etwa die thörichte Forderung, seinen Fuß neben einen organischen zu stellen, dann verdient er die Demüthigung, die Du ihm zudenkst; aber Du hast ihn nicht gekannt oder ihn mißverstanden; kein ächter Künstler verlangt sein Werk neben ein Naturprodukt oder gar an dessen Stelle zu setzen; der es thäte, wäre wie ein Mittelgeschöpf aus dem Reiche der Kunst zu verstoßen und im Reiche der Natur nicht aufzunehmen.

Dem Dichter kann man wol verzeihen, wenn er, um eine interessante Situation in der Phantasie zu erregen, seinen Bildhauer in eine selbsthervorgebrachte Statue wirklich verliebt denkt,*) wenn er ihm Begierden zu derselben andichtet, wenn er sie endlich in seinen Armen erweichen läßt. Das giebt wol ein lüsternes Geschichtchen, das sich ganz artig anhört; für den bildenden Künstler bleibt es ein unwürdiges Märchen. Die Tradition sagt, daß brutale Menschen gegen plastische Meisterwerke von sinnlichen Begierden entzündet wurden; die Liebe eines hohen Künstlers aber zu seinem trefflichen Werk ist ganz anderer Art; sie gleicht der frommen, heiligen Liebe unter Blutsverwandten und Freunden. Hätte Pygmalion seiner Statue begehren können, so wäre er ein Pfuscher gewesen, unfähig, eine Gestalt hervorzubringen, die verdient hätte, als Kunstwerk oder als Naturwerk geschätzt zu werden.

Verzeihe, o Leser und Zuhörer, wenn unsere Göttin weitläufiger, als es einem Orakel geziemt, gesprochen hat! Einen verworrenen Knaul kann man Dir bequem auf einmal in die Hand geben; um ihn zu entwirren aber, um ihn Dir als einen reinen Faden in seiner Länge zu zeigen, braucht es Zeit und Raum.

„Eine menschliche Figur ist ein System, so mannichfaltig zusammengesetzt, daß die Folgen einer in ihren Anfängen unmerklichen Inkonsequenz das vollkommenste Kunstwerk auf tausend Meilen von der Natur wegwerfen müssen.“

Ja, der Künstler verdiente diese Demüthigung, daß man ihm sein vollkommenstes Kunstwerk, die Frucht seines Geistes,

---

*) Hindeutung auf die Erzählung von Pygmalion, die Ovid (Metam., X. 243—297) behandelt und die z. B. auch J. J. Rousseau zu einer „Scène lyrique“ benutzt hat.

seines Fleißes, seiner Mühe unendlich herabwürdigte, gegen ein Naturprodukt herabsetzte, wenn er es neben oder an die Stelle eines Naturprodukts hätte setzen wollen.

Mit Fleiß wiederholen wir die Worte unserer supponirten Göttin, weil unser Gegner sich auch wiederholt und weil gerade dieses Vermischen von Natur und Kunst die Hauptkrankheit ist, an der unsere Zeit darniederliegt. Der Künstler muß den Kreis seiner Kräfte kennen, er muß innerhalb der Natur sich ein Reich bilden; er hört aber auf, ein Künstler zu sein, wenn er mit in die Natur verfließen, sich in ihr auflösen will.

Wir wenden uns abermals zu unserem Autor, der eine geschickte Wendung nimmt, um von seinen seltsamen Seitenwegen zu dem Wahren und Richtigen allmählig zurückzukehren.

„Wenn ich in die Geheimnisse der Kunst eingeweiht wäre, so wüßte ich vielleicht, wie weit der Künstler sich den angenommenen Proportionen unterwerfen soll, und ich würde es Euch sagen."

Wenn es der Fall sein kann, daß der Künstler sich Proportionen unterwerfen soll, so müssen diese doch etwas Nöthigendes, etwas Gesetzliches haben; sie dürfen nicht willkürlich angenommen sein, sondern die Masse der Künstler muß hinreichende Ursache bei Beobachtung der natürlichen Gestalten und in Rücksicht auf Kunstbedürfniß gefunden haben, sie anzunehmen. Das ist's, was wir behaupten, und wir sind schon zufrieden, daß unser Verfasser es einigermaßen zugesteht. Nur geht er leider zu geschwind über das, was gesetzlich sein soll, hinaus, er lehnt es bei Seite, um uns auf einzelne Bedingungen und Bestimmungen, auf Ausnahmen zu leiten und aufmerksam zu machen. Denn er fährt fort:

„Aber das weiß ich, daß sie gegen den Despotismus der Natur sich nicht halten können, daß das Alter, der Zustand auf hunderterlei Art Aufopferungen bewirken."

Dies ist keineswegs ein Gegensatz gegen das, was wir behauptet haben. Eben weil der Künstlergeist sich erhoben hat, den Menschen auf der Höhe seiner Gestalt und übrigens ohne Bedingung zu betrachten, dadurch sind ja die Proportionen entstanden. Niemand wird die Ausnahmen leugnen, wenn man sie gleich erst bei Seite setzen muß; wer würde eine Physiologie durch pathologische Noten zu entkräften glauben!

„Ich habe niemals gehört, daß man eine Figur übel gezeichnet nenne, wenn sie ihre äußere Organisation deutlich sehen

läßt, wenn das Alter, die Gewohnheit und die Leichtigkeit, tägliche Beschäftigungen auszuüben, wohl ausgedrückt ist."

Wenn eine Figur ihre äußere Organisation deutlich sehen läßt und die übrigen Bedingungen erfüllt, die hier gefordert werden, so hat sie gewiß, wo nicht schöne, doch charakteristische Proportionen und kann in einem Kunstwerke gar wohl ihre Stelle finden.

„Diese Beschäftigungen bestimmen die vollkommene Größe der Figur, die Proportion jedes Gliedes und des Ganzen; daher sehe ich das Kind entspringen, den erwachsenen Mann und den Greis, den wilden sowie den gebildeten Menschen, den Geschäftsmann, den Soldaten und den Lastträger."

Niemand wird leugnen, daß Funktionen großen Einfluß auf die Ausbildung der Glieder haben; aber die Fähigkeit, zu diesem oder jenem Zweck ausgebildet zu werden, muß zum Grunde liegen. Alle Beschäftigung der Welt wird keinen Schwächling zu einem Lastträger machen. Die Natur muß das Ihrige gethan haben, wenn die Erziehung gelingen soll.

„Wenn eine Figur schwer zu erfinden wäre, so müßte es ein Mensch von fünfundzwanzig Jahren sein, der schnell auf einmal aus der Erde entstanden wäre und nichts gethan hätte; aber dieser Mensch ist eine Chimäre."

Dieser Behauptung kann man nicht geradezu widersprechen, und doch muß man sich gegen das Kaptiose, das in ihr liegt, verwahren. Freilich lassen sich keine Glieder eines Erwachsenen denken, die sich ohne Uebung in einer absoluten Ruhe ausgebildet hätten; und doch denkt sich der Künstler, indem er seinen Idealen nachstrebt, einen menschlichen Körper, welcher durch die mäßigste Uebung zu seiner größten Ausbildung gekommen ist; allen Begriff von Mühe, von Anstrengung, von Ausbildung zu einem gewissen Zweck und Charakter muß er ablenken. Eine solche Gestalt, die auf wahren Proportionen ruht, kann gar wohl von der Kunst hervorgebracht werden und ist alsdann keineswegs eine Chimäre, sondern ein Ideal.

„Die Kindheit ist beinahe eine Karrikatur; dasselbe kann man von dem Alter sagen; das Kind ist eine unförmliche, flüssige Masse, die sich zu entwickeln strebt, so wie der Greis eine ungestaltete und trockene Masse wird, die in sich selbst zurückkehrt, um sich nach und nach auf nichts zu reduziren."

Wir stimmen mit dem Verfasser völlig überein, daß Kindheit und hohes Alter aus dem Bezirk der schönen Kunst zu

verbannen sind. Insofern der Künstler auf Charakter arbeitet, mag er auch einen Versuch machen, diese zu wenig oder zu viel entwickelten Naturen in den Zyklus schöner und bedeutender Kunst aufzunehmen.

„Nur in dem Zwischenraum der beiden Alter vom Anfang der vollkommenen Jugend bis zum Ende der Mannheit unterwirft der Künstler seine Gestalten der Reinheit, der strengen Genauigkeit der Zeichnung; da ist es, wo das poco più und poco meno eine Abweichung hinein- oder heraus-, Fehler oder Schönheiten hervorbringen."

Nur äußerst kurze Zeit kann der menschliche Körper schön genannt werden, und wir würden im strengen Sinne die Epoche noch viel enger als unser Verfasser begrenzen. Der Augenblick der Pubertät ist für beide Geschlechter der Augenblick, in welchem die Gestalt der höchsten Schönheit fähig ist; aber man darf wol sagen: es ist nur ein Augenblick. Die Begattung und Fortpflanzung kostet dem Schmetterlinge das Leben, dem Menschen die Schönheit; und hier liegt einer der größten Vortheile der Kunst, daß sie dasjenige dichterisch bilden darf, was der Natur unmöglich ist wirklich aufzustellen. So wie die Kunst Zentauren erschafft, so kann sie uns auch jungfräuliche Mütter vorlügen; ja, es ist ihre Pflicht. Die Matrone Niobe, Mutter von vielen erwachsenen Kindern, ist mit dem ersten Reiz jungfräulicher Brüste gebildet. Ja in der weisen Vereinigung dieser Widersprüche ruht die ewige Jugend, welche die Alten ihren Gottheiten zu geben wußten.

Hier sind wir also mit unserm Verfasser völlig einig. Bei schönen Proportionen, bei schönen Formen ist allein das zarte Mehr oder Weniger bedeutend. Das Schöne ist ein enger Kreis, in dem man sich nur bescheiden regen darf.

Wir lassen uns von unserm Autor weiter führen; er bringt uns durch einen leichten Uebergang auf eine bedeutende Stelle.

„Aber, werdet Ihr sagen, wie sich auch das Alter und die Funktionen verhalten mögen: indem sie die Formen verändern, zerstören sie doch die Organe nicht. — Das gebe ich zu. — So muß man sie also kennen? — Das will ich nicht leugnen. Ja, hier ist die Ursache, warum man die Anatomie*) zu studiren hat.

*) Im Text: l'écorché, „der Geschundene". Derselbe Ausdruck wird auf der folgenden Seite durch „Muskelmann" wiedergegeben, womit dann natürlich nur das Phantom gemeint ist.

„Das Studium des Muskelmanns hat ohne Zweifel seine Vortheile; aber sollte nicht zu fürchten sein, daß dieser Geschundne beständig in der Einbildungskraft bleiben, daß der Künstler auf der Eitelkeit beharren werde, sich immer gelehrt zu zeigen, daß sein verwöhntes Auge nicht mehr auf der Oberfläche verweilen könne, daß er trotz der Haut und des Fettes immer nur den Muskel sehe, seinen Ursprung, seine Befestigung, sein Einschmiegen? Wird er nicht Alles zu stark ausdrücken? Wird er nicht hart und trocken arbeiten? Werde ich nicht den verwünschten Geschundnen auch in Weiberfiguren wiederfinden?

„Weil ich denn doch einmal nur das Aeußere zu zeigen habe, so wünschte ich, man lehrte mich das Aeußere nur recht gut sehen und erließe mir eine gefährliche Kenntniß, die ich vergessen soll."

Dergleichen Grundsätze darf man jungen und leichtsinnigen Künstlern nur merken lassen, sie werden sich über eine Autorität freuen, die völlig wie aus ihrer Seele spricht. Nein, werther Diderot, drücke Dich, da Dir die Sprache so zu Gewalt steht, bestimmter aus! Ja, das Aeußere soll der Künstler darstellen! Aber was ist das Aeußere einer organischen Natur anders als die ewig veränderte Erscheinung des Innern? Dieses Aeußere, diese Oberfläche ist einem mannichfaltigen, verwickelten, zarten, innern Bau so genau angepaßt, daß sie dadurch selbst ein Inneres wird, indem beide Bestimmungen, die äußere und die innere, im ruhigsten Dasein sowie in der stärksten Bewegung, stets im unmittelbarsten Verhältnisse stehen.

Wie diese innere Kenntniß erreicht werde, nach welcher Methode der Künstler Anatomie studiren soll, damit sie ihm nicht den Schaden bringe, den Diderot richtig schildert, ist hier der Ort nicht, auszumachen; aber so viel kann man im Allgemeinen sagen: Du sollst den Leichnam, an dem Du die Muskeln kennen lerntest, beleben, nicht vergessen. Der musikalische Komponist wird bei dem Enthusiasmus seiner melodischen Arbeiten den Generalbaß, der Dichter das Silbenmaß nicht vergessen.

Die Gesetze, nach denen der Künstler arbeitet, vergißt er so wenig als den Stoff, den er behandeln will. Dein Muskelmann ist Stoff und Gesetz; dieses mußt Du mit Bequemlichkeit befolgen, jenen mit Leichtigkeit zu beherrschen wissen. Und willst Du wahrhaft wohlthätig gegen Deine Schüler sein, so hüte sie vor unnützen Kenntnissen und vor falschen Maximen!

Denn es hält schwer, das Unnütze wegzuwerfen so wie eine falsche Richtung zu verändern.

„Man studirt die Muskeln am Leichnam nur deshalb, sagt man, damit man lerne, wie man die Natur ansehen soll; aber die Erfahrung lehrt, daß man nach diesem Studio gar viel Mühe hat, die Natur nicht anders zu sehen, als sie ist.“

Auch diese Behauptung beruht nur auf schwankend gebrauchten Worten. Der Künstler, der an der Oberfläche nur herumkrabbelt, wird dem geübten Auge immer leer, obgleich bei schönem Talente immer angenehm erscheinen; der Künstler, der sich ums Innere bekümmert, wird freilich auch das sehen, was er weiß, er wird, wenn man will, sein Wissen auf die Oberfläche übertragen, und hier ist auch das geringe Mehr oder Weniger, welches entscheidet, ob er wohl oder übel thut.

Hat nun bisher unser Freund und Gegner das Studium der Anatomie verdächtig gemacht, so zieht er nun gleichfalls gegen das akademische Studium des Nackten zu Felde. Hier hat er es eigentlich mit den Pariser akademischen Anstalten und ihrer Pedanterei zu thun, die wir denn nicht in Schutz nehmen wollen. Auch zu diesem Punkte bewegt er sich durch einen raschen Uebergang.

„Ihr, mein Freund, werdet diesen Aufsatz allein lesen, und darum darf ich schreiben, was mir beliebt. Die sieben Jahre, die man bei der Akademie zubringt, um nach dem Modell zu zeichnen, glaubt Ihr die gut angewendet? Und wollt Ihr wissen, was ich davon denke? Eben während diesen sieben mühseligen und grausamen Jahren nimmt man in der Zeichnung eine Manier an; alle diese akademischen Stellungen, gezwungen, zugerichtet, zurechtgerückt, wie sie sind, alle die Handlungen, die kalt und schief durch einen armen Teufel ausgedrückt werden und immer durch ebendenselben armen Teufel, der gedungen ist, dreimal die Woche zu kommen, sich auszukleiden und sich durch den Professor wie eine Gliederpuppe behandeln zu lassen, was haben sie mit den Stellungen und Bewegungen der Natur gemein? Der Mann, der in Eurem Hofe Wasser aus dem Brunnen zieht, wird er durch Jenen richtig vorgestellt, der nicht dieselbe Last zu bewegen hat und mit zwei Armen in der Höhe auf dem Schulgerüst diese Handlung ungeschickt simulirt? Wie verhält sich der Mensch, der vor der Schule zu sterben scheint, zu Dem, der in seinem Bette stirbt, oder den man auf der Straße todtschlägt? Was für ein Verhältniß hat der Ringer

in der Akademie zu dem auf meiner Kreuzstraße, welches der Mann, der auf Erfordern bittet, bettelt, schläft, nachdenkt und in Ohnmacht fällt, zu dem Bauer, der vor Müdigkeit sich auf die Erde streckt, zu dem Philosophen, der neben seinem Feuer nachdenkt, zu dem gedrängten, erstickten Mann, der unter der Menge in Ohnmacht fällt? Gar keins, mein Freund, gar keins!"

Von dem Modelle gilt im Allgemeinen, was von dem Muskelkörper vorhin gesagt worden. Das Studium des Modells und die Nachbildung desselben ist theils eine Stufe, die der Künstler zwar nicht überspringen kann, worauf er aber nicht zu lange verweilen sollte, theils ist es eine Beihilfe bei Ausführung seiner Werke, die er, selbst als vollendeter Künstler, nicht entbehren kann. Das lebendige Modell ist für den Künstler nur ein roher Stoff, von dem er sich nicht muß einschränken lassen, sondern den er zu verarbeiten trachten muß.

Die übeln Wirkungen, die unser Freund von dem freilich ewigen Studium des Modells in der Akademie gesehen, verdrießen ihn so sehr, daß er fortfährt:

„Ebenso gut möchte man die Künstler, um ja das Abgeschmackte zu vollenden, wenn man sie dort entläßt, zu Vestris oder Gardel oder zu irgend einem andern Tanzmeister schicken, damit sie da die Grazie lernen. Denn wahrlich, die Natur wird ganz vergessen, die Einbildungskraft füllt sich mit Handlungen, Stellungen, mit Figuren, die nicht falscher, zugeschnittener, lächerlicher und kälter sein könnten. Da stecken sie im Magazin, und nun kommen sie heraus, um sich ans Tuch zu hängen. So oft der Künstler seinen Stift oder seine Feder nimmt, erwachen diese verdrießlichen Gespenster und treten vor ihn; er wird sie nicht los, und nur ein Wunder kann sie aus seinem Kopfe verjagen. Ich kannte einen jungen Menschen voll Geschmack, der, ehe er den mindesten Zug auf die Leinwand that, Gott auf seinen Knieen anrief und vom Modell befreit zu werden bat. Wie selten ist es gegenwärtig, ein Gemälde zu sehen, das aus einer gewissen Anzahl Figuren besteht, ohne hie und da einige dieser Figuren, Stellungen, Handlungen und Bewegungen zu finden, die akademisch sind, einem Mann von Geschmack unerträglich mißfallen und nur Denen imponiren, welchen die Wahrheit fremd ist. Daran ist denn doch das ewige Studium des Schulmodelles Schuld.

„Nicht in der Schule lernt man die allgemeine Ueberein-

stimmung der Bewegungen, die Uebereinstimmung, die man sieht und fühlt, die sich vom Haupt bis zu den Füßen ausbreitet und schlängelt. Wenn eine Frau nachdenklich den Kopf sinken läßt, so werden alle Glieder zugleich der Schwere gehorchen; sie hebe den Kopf wieder auf und halte ihn gerade, sogleich gehorcht die ganze übrige Maschine."

Durch die Behandlung bei der französischen Akademie, wobei man die Stellungen vervielfältigen mußte, entfernte man sich von dem ersten Zweck des Modells, den Körper physisch kennen zu lernen, und um der Mannichfaltigkeit willen wählte man auch Stellungen, die Gemüthsbewegungen auszudrücken — da denn unser Freund freilich ganz im Vortheil steht, wenn er diese erzwungenen und falschen Darstellungen gegen den natürlichen Ausdruck hält, den man auf der Straße, in der Kirche, unter jeder Volksmenge beobachten kann; er kann sich des Spottens nicht enthalten.

„Freilich ist es eine Kunst, eine große Kunst, das Modell zu stellen; man darf nur sehen, was der Herr Professor sich darauf zu Gute thut. Fürchtet nicht, daß er etwa zu dem armen gedungenen Teufel sagen könnte: ‚Mein Freund, stelle Dich selbst! Mache, was Du willst!‘ Viel lieber giebt er ihm eine sonderbare Bewegung, als daß er ihn eine einfache und natürliche nehmen ließe. Indessen ist das nun einmal nicht anders.

„Hundertmal war ich versucht, den jungen Kunstschülern, die mir auf dem Weg zum Louvre mit ihrem Portefeuille unter dem Arm begegneten, gutherzig zuzurufen: Freunde, wie lange zeichnet Ihr da? — Zwei Jahre. — Das ist mehr als zu viel! Laßt mir die Krambude der Manier, geht zu den Karthäusern! Dort werdet Ihr den wahren Ausdruck der Frömmigkeit und Innigkeit sehen. Heute ist Abend vor dem großen Feste; geht in die Kirche, schleicht Euch zu den Beichtstühlen! Dort werdet Ihr sehen, wie der Mensch sich sammelt, wie er bereut. Morgen geht in die Landschenke! Dort werdet Ihr wahrhaft erzürnte Menschen sehen. Mischt Euch in die öffentlichen Auftritte, beobachtet auf den Straßen, in den Gärten, auf den Märkten, in Häusern, und Ihr werdet richtige Begriffe fassen über die wahre Bewegung der Lebenshandlungen! Seht! Gleich hier! Zwei von Euren Kameraden streiten! Schon dieser Wortstreit giebt ohne ihr Wissen allen Gliedern eine eigene Richtung. Betrachtet sie wohl, und wie erbärmlich wird Euch die Lektion

Eures geschmacklosen Professors und die Nachahmung Eures geschmackleeren Modelles vorkommen! Was werdet Ihr nicht zu thun haben, wenn Ihr künftig an den Platz aller dieser Falschheiten, die Ihr eingelernt habt, die Einfalt und Wahrheit des Lesueur*) setzen sollt! Und das müßt Ihr doch, wenn Ihr etwas zu sein verlangt."

Dieser Rath wäre an sich gut, und nicht genug kann sich ein Künstler unter den Volksmassen umsehen; allein unbedingt, wie Diderot ihn giebt, kann er zu nichts führen. Der Lehrling muß erst wissen, was er zu suchen hat, was der Künstler aus der Natur brauchen kann, wie er es zu Kunstzwecken brauchen soll. Sind ihm diese Vorübungen fremd, so helfen ihm alle Erfahrungen nichts, und er wird nur wie viele unserer Zeitgenossen das Gewöhnliche, Halbinteressante oder das auf sentimentalen Abwegen falsch Interessante darstellen.

„Etwas Anders ist eine Attitude, etwas Anders eine Handlung. Alle Attitude ist falsch und klein, jede Handlung ist schön und wahr."

Diderot braucht das Wort Attitude schon einigemal, und ich habe es nach der Bedeutung übersetzt, die es mir an jenen Stellen zu haben schien; hier ist es aber nicht übersetzlich; denn es führt schon einen mißbilligenden Nebenbegriff bei sich. Ueberhaupt bedeutet Attitude in der französischen akademischen Kunstsprache eine Stellung, die eine Handlung oder Gesinnung ausdrückt und insofern bedeutend ist. Weil nun aber die Stellungen akademischer Modelle dieses, was von ihnen gefordert wird, nicht leisten, sondern nach der Natur der Aufgaben und Umstände gewöhnlich anmaßlich, leer, übertrieben, unzulänglich bleiben müssen, so gebraucht Diderot das Wort Attitude hier im mißbilligenden Sinne, den wir auf kein deutsches Wort übertragen können, wir müßten denn etwa akademische Stellung sagen wollen, wobei wir aber um nichts gebessert wären.

Von den Stellungen geht Diderot zum Kontrast über, und mit Recht; denn aus der mannichfaltigen Richtung der Glieder an einer Figur sowie aus mannichfaltigen Richtungen der Glieder zusammengestellter Figuren entsteht der Kontrast. Wir wollen den Verfasser selbst hören.

„Der übel verstandene Kontrast ist eine der traurigsten

*) Nicht der im Leben Hackert's (Werke, XXXII. S. 28 ff.) erwähnte, sondern Eustache Lesueur (1617–1655).

Ursachen des Manierirten. Es giebt keinen wahren Kontrast als den, der aus dem Grunde der Handlung entspringt, aus der Mannichfaltigkeit der Organe oder des Interesse. Wie geht Raphael, wie Lesueur zu Werke? Manchmal stellen sie drei, vier, fünf Figuren gerade eine neben die andre, und die Wirkung ist herrlich. Bei den Karthäusern in der Messe oder der Vesper sieht man in zwei langen parallelen Reihen vierzig bis funfzig Mönche; gleiche Stolen, gleiche Verrichtung, gleiche Bekleidung, und doch sieht keiner aus wie der andre. Sucht mir nur keinen andern Kontrast als den, der diese Mönche unterscheidet! Hier ist das Wahre! Alles Andere ist klein und falsch."

Auch hier ist er wie bei der Lehre von den Geberden, ob er gleich im Ganzen Recht hat, zu wegwerfend gegen die Kunstmittel und empirisch dilettantisch in seinem Rath. Aus ein paar symmetrischen Mönchsreihen hat Raphael gewiß manches Motiv zu seinen Kompositionen genommen; aber es war Raphael, der es nahm, das Kunstgenie, der fortschreitende, sich immer mehr ausbildende und vollendete Künstler. Man vergesse nur nicht, daß man den Schüler, den man ohne Kunstanleitung zur Natur hinstößt, von Natur und Kunst zugleich entferne!

Nun geht Diderot, wie er schon oben gethan, durch eine unbedeutende Phrase zu einer fremden Materie über; er will den Kunstschüler, besonders den Maler aufmerksam machen, daß eine Figur rund und vielseitig sei, daß der Maler die Seite, die er sehen läßt, so lebhaft darstellen müsse, daß sie die übrigen gleichsam in sich enthalte. Was er sagt, deutet seine Intention mehr an, als daß an eine Ausführung zu denken wäre.

„Wenn unsere jungen Künstler ein Wenig geneigt wären, meinen Rath zu nutzen, so würde ich ihnen ferner sagen: Ist es nicht lange genug, daß Ihr nur die eine Seite des Gegenstandes seht, die Ihr nachbildet? Versucht, meine Freunde, Euch die Figur als durchsichtig zu denken und Euer Auge in den Mittelpunkt derselben zu bringen! Von da werdet Ihr das ganze äußere Spiel der Maschine beobachten, Ihr werdet sehen, wie gewisse Theile sich ausdehnen, indessen andere sich verkürzen, wie diese zusammensinken, jene sich aufblähen, und Ihr werdet immer von dem Ganzen durchdrungen, in der einen Seite des Gegenstandes, die Euer Gemälde mir zeigt, die schickliche Uebereinstimmung mit der andern fühlen lassen, die ich nicht sehe; und ob Ihr mir gleich nur eine Ansicht darstellt,

so werdet Ihr doch meine Einbildungskraft zwingen, auch die entgegengesetzte zu sehen. Dann werde ich sagen, daß Ihr ein erstaunlicher Zeichner seid."

Indem Diderot Künstlern den Rath giebt, sich in die Mitte der Figur in Gedanken zu versetzen, um sie nach allen Seiten wirkend und belebt zu sehen, ist seine Absicht, besonders den Maler zu erinnern, daß er nicht flach und gleichsam nur von einer Seite gefällig zu sein suchen solle. Denn gewiß, schon eine richtige Zeichnung ohne Licht und Schatten erscheint rund sowie vor- und zurücktretend. Warum erscheint eine Silhouette so belebt? Weil der Umriß der Gestalt richtig ist, daß man sowol die vordere als Rückseite der Figur hineinzeichnen könnte. Der junge Künstler, dem unsers Verfassers Rath nicht ganz deutlich sein sollte, mache den eben angezeigten Versuch mit der Silhouette, und sein Auge, von zwei Seiten auf denselben Contour gerichtet, wird das ungefähr wirklich ausüben können, was Diderot durch Abstraktion aus der Mitte der Figur herausgedacht haben will.

Wenn nun eine Figur im Ganzen gut zusammengezeichnet ist, so erinnert der Verfasser nunmehr an die Ausführung, die nicht dem Ganzen schaden, sondern dasselbe vollenden möge. Wir sind mit ihm überzeugt, daß die höchsten Geisteskräfte so wie der geübteste Mechanismus des Künstlers hierbei aufgerufen werden müssen.

„Aber es ist nicht genug, daß Ihr das Ganze gut zusammenrichtet; nun habt Ihr noch das Einzelne auszuführen, ohne daß die Masse zerstört werde. Das ist das Werk der Begeisterung, des Gefühls, des auserlesenen Gefühls.

„Und so würde ich denn eine Zeichenschule folgendermaßen eingerichtet wünschen: Wenn der Schüler mit Leichtigkeit nach der Zeichnung und dem Runden zu arbeiten weiß, so halte ich ihn zwei Jahre vor dem akademischen Modell des Manns und der Frau. Dann stelle ich ihm Kinder vor, dann Erwachsene, ferner ausgebildete Männer, Greise, Personen von verschiedenem Alter und Geschlecht, aus allen Ständen der Gesellschaft genommen, genug, alle Arten von Naturen. Es kann mir daran nicht fehlen; wenn ich sie gut bezahle, so werden sie sich in Menge bei meiner Akademie melden; lebte ich in einem Sklavenlande, so hieße ich sie kommen.

„Der Professor bemerkt bei den verschiedenen Modellen die

Zufälligkeiten, welche durch die tägliche Verrichtung, Lebensart, Stand und Alter in den Formen Veränderung bewirken.

„Ein Schüler sieht das akademische Modell nur alle vierzehn Tage, und diesem überläßt der Professor, sich selbst zu stellen. Nach der Zeichnungssitzung erklärt ein geschickter Anatom meinem Lehrling den abgezogenen Leichnam und wendet seine Lektion auf das lebendige, belebte Nackende an. Höchstens zwölfmal des Jahrs zeichnet er nach der todten Zergliederung; mehr braucht er nicht, um zu empfinden, daß Fleisch auf Knochen und freies Fleisch sich nicht überein zeichnen läßt, daß hier der Strich rund und dort gleichsam winklig sein müsse; er wird einsehen, daß, wenn man diese Feinheiten vernachlässigt, das Ganze wie eine aufgetriebene Blase oder wie ein Wollsack aussieht." *)

Daß der Vorschlag zu einer Zeichenschule unzulänglich, die Intention des Verfassers nicht klar genug, die Epochen, wie die verschiednen Abtheilungen des Unterrichts auf einander folgen sollen, nicht bestimmt genug angegeben seien, fällt Jedem in die Augen; doch ist hier der Ort nicht, mit dem Verfasser zu hadern. Genug, daß er im Ganzen den einschränkenden Pedantismus verbannt und das bestimmende Studium anempfiehlt. Möchten wir doch von Künstlern unserer Zeit sowol an Körpern als Gewändern keine aufgedunsenen Blasen und keine ausgestopften Wollsäcke wieder sehen!

„Es gäbe nichts Manierirtes, weder in der Zeichnung noch in der Farbe, wenn man die Natur gewissenhaft nachahmte. Die Manier kommt vom Meister, von der Akademie, von der Schule, ja sogar von der Antike."

Fürwahr, so schlimm Du angefangen hast, endigst Du, wackrer Diderot, und wir müssen zum Schlusse des Kapitels in Unfrieden von Dir scheiden. Ist die Jugend bei einer mäßigen Portion Genie nicht schon aufgeblasen genug, schmeichelt sich nicht Jeder so gern, ein unbedingter, dem Individuo gemäßer, selbstergriffner Weg sei der beste und führe am Weitesten? Und Du willst Deinen Jünglingen die Schule durchaus verdächtig machen! Vielleicht waren die Professoren der Pariser Akademie vor dreißig Jahren werth, so gescholten und diskreditirt zu werden — das kann ich nicht entscheiden — aber, im

---

*) Worte Diderot's: „S'il [l'artiste] néglige ces finesses, le tout aura l'air d'une vessie soufflée ou d'une balle de coton."

Allgemeinen genommen, ist in Deinen Schlußworten keine wahre Silbe.

Der Künstler soll nicht so wahr, so gewissenhaft gegen die Natur, er soll gewissenhaft gegen die Kunst sein. Durch die treuste Nachahmung der Natur entsteht noch kein Kunstwerk; aber in einem Kunstwerke kann fast alle Natur erloschen sein, und es kann noch immer Lob verdienen. Verzeihe, Du abgeschiedner Geist, wenn Deine Paradoxie mich auch paradox macht! Doch das wirst Du im Ernste selbst nicht leugnen: von dem Meister, von der Akademie, von der Schule, von der Antike, die Du anklagst, daß sie das Manierirte veranlasse, kann ebenso gut durch eine richtige Methode ein ächter Stil verbreitet werden; ja man darf wol sagen: welches Genie der Welt wird auf einmal durch das bloße Anschauen der Natur, ohne Ueberlieferung, sich zu Proportionen entscheiden, die ächten Formen ergreifen, den wahren Stil erwählen und sich selbst eine Alles umfassende Methode erschaffen? Ein solches Kunstgenie ist ein weit leereres Traumbild als oben Dein Jüngling, der als ein Geschöpf von zwanzig Jahren aus einem Erdenkloß entstünde und vollendete Glieder hätte, ohne sie jemals gebraucht zu haben.

Und so lebe wohl, ehrwürdiger Schatten! Habe Dank, daß Du uns veranlaßtest, zu streiten, zu schwätzen, uns zu ereifern und wieder kühl zu werden! Die höchste Wirkung des Geistes ist, den Geist hervorzurufen. Nochmals lebe wohl! Im Farbenreiche sehen wir uns wieder!

Zweites Kapitel.

Meine kleinen Ideen über die Farbe.

Diderot, ein Mann von großem Geist und Verstand, geübt in allen Wendungen des Denkens, zeigt uns hier, daß er sich bei Behandlung dieser Materie seiner Stärke und seiner Schwäche bewußt sei. Schon in der Ueberschrift giebt er uns einen Wink, daß wir nicht zu viel von ihm erwarten sollen.

Wenn er in dem ersten Kapitel uns mit bizarren Gedanken über die Zeichnung drohte, so war er sich seiner Uebersicht, seiner Kraft und Fertigkeit bewußt; und wirklich fanden wir an ihm einen gewandten und rüstigen Streiter, gegen den

wir Ursache hatten, alle unsere Kräfte aufzubieten; hier aber kündigt er selbst mit einer bescheidnen Geberde nur kleine Ideen über die Farbe an. Jedoch, näher betrachtet, thut er sich Unrecht; sie sind nicht klein, sondern meistentheils richtig, den Gegenständen angemessen, und seine Bemerkungen treffend; aber er steht in einem engen Kreise beschränkt, und diesen kennt er nicht vollkommen, er blickt nicht weit genug, und selbst das Naheliegende ist ihm nicht alles deutlich.

Aus dieser Vergleichung der beiden Kapitel folgt nun von selbst, daß ich, um auch dieses mit Anmerkungen zu begleiten, mich einer ganz andern Behandlungsart befleißigen muß. Dort hatte ich nur Sophismen zu entwickeln, das Scheinbare von dem Wahren zu sondern; ich konnte mich auf etwas anerkannt Gesetzliches in der Natur berufen, ich fand manchen wissenschaftlichen Rückenhalt, an den ich mich anlehnen konnte; hier aber wäre die Aufgabe, einen engen Kreis zu erweitern, seinen Umfang zu bezeichnen, Lücken auszufüllen und eine Arbeit selbst zu vollenden, deren Bedürfniß von wahren Künstlern, von wahren Freunden der Wissenschaften längst empfunden worden.

Da man aber, gesetzt auch, man wäre fähig dazu, eine solche Darstellung bei Gelegenheit eines fremden, unvollständigen Aufsatzes wol schwerlich bequem finden würde, so habe ich einen andern Weg eingeschlagen, um meine Arbeit bei diesem Kapitel Freunden der Kunst nützlich zu machen.

Diderot wirft auch hier nach seiner bekannten sophistischen Tücke die verschiednen Theile seiner kurzen Abhandlung durch einander, er führt uns wie in einem Irrgarten herum, um uns auf einem kleinen Raum eine lange Promenade vorzuspiegeln. Ich habe daher seine Perioden getrennt und sie unter gewisse Rubriken in eine andre Ordnung zusammengestellt. Es war dieses um so mehr möglich, da sein ganzes Kapitel keinen innern Zusammenhang hat und vielmehr dessen aphoristische Unzulänglichkeit nur durch eine desultorische Bewegung versteckt wird.

Indem ich nun auch in dieser neuen Ordnung meine Anmerkungen hinzufüge, so mag eine gewisse Uebersicht desjenigen, was geleistet ist, und desjenigen, was zu leisten übrig bleibt, möglich werden.

Einiges Allgemeine.

„Hohe Wirkung des Kolorits. Die Zeichnung giebt den Dingen die Gestalt, die Farbe, das Leben; sie ist der göttliche Hauch, der Alles belebt."

Die erfreuliche Wirkung, welche die Farbe aufs Auge macht, ist die Folge einer Eigenschaft, die wir an körperlichen und unkörperlichen Erscheinungen nur durch das Gesicht gewahr werden. Man muß die Farbe gesehen haben, ja man muß sie sehen, um sich von der Herrlichkeit dieses kraftvollen Phänomens einen Begriff zu machen.

„Seltenheit guter Koloristen. Wenn es mehrere treffliche Zeichner giebt, so giebt es wenig große Koloristen. Ebenso verhält sich's in der Literatur: hundert kalte Logiker gegen einen großen Redner, zehn große Redner gegen einen vortrefflichen Poeten.*) Ein großes Interesse kann einen beredten Menschen schnell entwickeln, und Helvetius mag sagen, was er will, man macht keine zehn gute Verse ohne Stimmung, und wenn der Kopf darauf stünde."

Hier spielt Diderot nach seiner Art, um das Mangelhafte seiner besondern Kenntnisse zu verbergen, die Frage, über die man unterrichtet werden möchte, ins Allgemeine und blendet mit einem falsch angewendeten Beispiel aus den redenden Künsten. Immer wird Alles dem guten Genie zugeschoben, immer soll die Stimmung Alles leisten. Freilich sind Genie und Stimmung zwei unerläßliche Bedingungen, wenn ein Kunstwerk hervorgebracht werden soll; aber beide sind, um nur von der Malerei zu reden, zur Erfindung und Anordnung, zur Beleuchtung wie zur Färbung und zum Ausdruck sowie zur letzten Ausführung nöthig. Wenn die Farbe die Oberfläche des Bildes belebt, so muß man das genialische Leben in allen seinen Theilen gewahr werden.

Auch könnte man überhaupt jenen Satz gerade umwenden und sagen: „Es giebt mehr gute Koloristen als Zeichner"; oder, wenn wir anders billig sein wollen: „Es ist in einem Fall so schwer als in dem andern, vortrefflich zu sein." Stelle man

---

*) Umwandlung des Ausspruchs von Cicero (De orat., I. 2): „Multo tamen pauciores oratores quam poëtae boni inveniuntur" („Man findet viel weniger gute Redner als gute Dichter").

übrigens den Punkt, auf welchem Einer für einen guten Zeichner oder Koloristen gelten soll, so hoch oder so tief, als man will, so wird man immer zum Wenigsten gleiche Zahl der Meister finden, wenn man nicht etwa gar mehr Koloristen antrifft. Man darf nur an die niederländische Schule und überhaupt an alle Diejenigen denken, welche Naturalisten genannt werden.

Hat es damit seine Richtigkeit und giebt es wirklich ebenso viel gute Koloristen als Zeichner, so führt uns dies zu einer andern wichtigen Betrachtung. Bei der Zeichnung hat man in den Schulen, wenn auch keine vollkommene Theorie, doch wenigstens gewisse Grundsätze, gewisse Regeln und Maße, die sich überliefern lassen, bei dem Kolorit hingegen weder Theorie noch Grundsätze noch irgend etwas, das sich überliefern läßt. Der Schüler wird auf Natur, auf Beispiele, er wird auf seinen eigenen Geschmack verwiesen. Und warum ist es denn doch ebenso schwer, gut zu zeichnen, als gut zu koloriren? Darum, dünkt uns, weil die Zeichnung sehr viel Kenntnisse erfordert, viel Studium voraussetzt, weil die Ausübung derselben sehr verwickelt ist, ein anhaltendes Nachdenken und eine gewisse Strenge fordert; das Kolorit hingegen ist eine Erscheinung, die nur ans Gefühl Anspruch macht und also auch durchs Gefühl gleichsam instinktmäßig hervorgebracht werden kann.

Ein Glück, daß es sich also verhält! Denn sonst würden wir bei dem Mangel von Theorie und Grundsätzen noch weniger gut kolorirte Bilder haben. Daß es ihrer nicht mehr giebt, hat mancherlei Ursachen. Diderot bringt in der Folge Verschiedenes hierüber zur Sprache.

Wie traurig es aber mit dieser Rubrik in unsern Lehrbüchern aussehe, kann man sich überzeugen, wenn man zum Beispiel den Artikel Colorit in Sulzer's allgemeiner Theorie der schönen Künste*) mit den Augen eines Künstlers betrachtet, der etwas lernen, eine Anleitung finden, einem Fingerzeig folgen will. Wo ist da nur eine theoretische Spur, wo ist da nur eine Spur, daß der Verfasser auf das, worauf es eigentlich ankommt, wenigstens hindeute? Der Lernbegierige wird an die Natur zurückgewiesen; er wird aus einer Schule, zu der er ein Zutrauen setzt, hinaus auf die Berge und Ebenen, in die weite Welt gestoßen; dort soll er die Sonne, den Duft, die Wolken, und wer weiß was Alles betrachten; da soll er

*) Bd. I. (1792) S. 477 b ff.

beobachten, da soll er lernen, da soll er, wie ein Kind, das man aussetzt, sich in der Fremde durch eigne Kräfte forthelfen. Schlägt man deswegen das Buch eines Theoristen auf, um wieder in die Breite und Länge der Erfahrung, um in die Unsicherheit einzelner zerstreuter Beobachtungen, in die Verirrungen einer ungeübten Denkkraft zurückgewiesen zu werden? Freilich ist das Genie im Allgemeinen zur Kunst sowie im Besondern zu einem bestimmten Theile der Kunst unentbehrlich; wohl ist eine glückliche Disposition des Auges zur Empfänglichkeit für die Farben, ein gewisses Gefühl für die Harmonie derselben von Natur erforderlich; freilich muß das Genie sehen, beobachten, ausüben und durch sich selbst bestehen; dagegen hat es Stunden genug, in denen es ein Bedürfniß fühlt, durch den Gedanken über die Erfahrung, ja, wenn man will, über sich selbst erhoben zu werden. Dann nähert es sich gern dem Theoretiker, von dem es die Verkürzung seines Wegs, die Erleichterung der Behandlung in jedem Sinne erwarten darf.

„Urtheil über die Farbengebung. Nur die Meister der Kunst sind die wahren Richter der Zeichnung; die ganze Welt kann über die Farbe urtheilen."

Hierein können wir keineswegs einstimmen. Zwar ist die Farbe in doppeltem Sinne, sowol in Absicht auf Harmonie im Ganzen als auf Wahrheit des Dargestellten im Einzelnen, leichter zu fühlen, insofern sie unmittelbar an gesunde Sinne spricht; aber von dem Kolorit als eigentlichem Kunstprodukte kann doch nur der Meister so wie von allen übrigen Rubriken urtheilen. Ein buntes, ein heiteres, ein durch eine gewisse Allgemeinheit oder ein im Besondern harmonisches Bild kann die Menge anlocken, den Liebhaber erfreuen; jedoch urtheilen darüber kann nur der Meister oder ein entschiedner Kenner. Entdecken doch auch ganz ungeübte Menschen Fehler in der Zeichnung; Kinder werden durch Aehnlichkeit eines Bildnisses frappirt, es giebt gar Vieles, das ein gesundes Auge im Einzelnen richtig bemerkt, ohne im Ganzen zulänglich, in Hauptpunkten zuverlässig zu sein. Hat man nicht die Erfahrung, daß Ungeübte Tizian's Kolorit selbst nicht natürlich finden? Und vielleicht war Diderot auch in demselben Falle, da er nur immer Vernet und Chardin*) als Muster des Kolorits anführt.

*) Der Erste, Claude Joseph Vernet (1714—1789), ist der Marinemaler, der Zweite, Jean Baptiste Siméon Chardin (1699—1779), Genremaler im Sinne der ältern niederländischen Meister.

„Ein Halbkenner übersieht wol in der Eile ein Meisterstück der Zeichnung, des Ausdrucks, der Zusammensetzung; das Auge hat niemals den Koloristen vernachlässigt.“

Von Halbkennern sollte eigentlich gar die Rede nicht sein! Ja, wenn man es streng nimmt, giebt es gar keine Halbkenner. Die Menge, die von einem Kunstwerke angezogen oder abgestoßen wird, macht auf Kennerschaft keinen Anspruch; der ächte Liebhaber wächst täglich und erhält sich immerfort bildsam. Es giebt halbe Töne, aber auch diese sind harmonisch im Ganzen; der Halbkenner ist eine falsche Saite, die nie einen richtigen Ton angiebt, und gerade beharrt er auf diesem falschen Ton, da selbst ächte Meister und Kenner sich nie für vollendet halten.

„Seltenheit guter Koloristen. Aber warum giebt es so wenig Künstler, die das hervorbringen könnten, was Jedermann begreift?“

Hier liegt wieder der Irrthum in dem falschen Sinne, der dem Worte begreifen gegeben ist. Die Menge begreift die Harmonie und die Wahrheit der Farben ebensowenig als die Ordnung einer schönen Zusammensetzung. Freilich werden beide nur desto leichter gefaßt, je vollkommener sie sind, und diese Faßlichkeit ist eine Eigenschaft alles Vollkommenen in der Natur und der Kunst; diese Faßlichkeit muß es mit dem Alltäglichen gemein haben, nur daß dieses reizlos, ja abgeschmackt sein kann, Langeweile und Verdruß erregt, jenes aber reizt, unterhält, den Menschen auf die höchsten Stufen seiner Existenz erhöht, ihn dort gleichsam schwebend erhält und um das Gefühl seines Daseins sowie um die verfließende Zeit betriegt.

Homer's Gesänge werden schon seit Jahrtausenden gefaßt, ja mitunter begriffen; und wer bringt etwas Aehnliches hervor? Was ist faßlicher, was ist begreiflicher als die Erscheinung eines trefflichen Schauspielers? Er wird von Tausenden und aber Tausenden gesehen und bewundert, und wer vermag ihn nachzuahmen?

Eigenschaften eines ächten Koloristen.

„Wahrheit und Harmonie. Wer ist denn für mich der wahre, der große Kolorist? Derjenige, der den Ton der Natur und wohlerleuchteter Gegenstände gefaßt hat und der zugleich sein Gemälde in Harmonie zu bringen wußte.“

Ich würde lieber sagen: Derjenige, welcher die Farben der

Gegenstände am Richtigsten und Reinsten, unter allen Umständen der Beleuchtung, der Entfernung u. s. w., lebhaft faßt und darstellt und sie in ein harmonisches Verhältniß zu setzen weiß.

An wenig Gegenständen erscheint die Farbe in ihrer ursprünglichen Reinheit, selbst im vollsten Lichte; sie wird mehr oder minder durch die Natur der Körper, an denen sie erscheint, schon modifizirt, und überdies sehen wir sie noch durch stärkeres oder schwächeres Licht, durch Beschattung, durch Entfernung, ja endlich sogar durch mancherlei Trug, auf tausenderlei Weise bestimmt und verändert. Alles das zusammen kann man Wahrheit der Farbe nennen; denn es ist diejenige Wahrheit, die einem gesunden, kräftigen, geübten Künstlerauge erscheint. Aber dieses Wahre wird in der Natur selten harmonisch angetroffen; die Harmonie ist in dem Auge des Menschen zu suchen; sie ruht auf einer innern Wirkung und Gegenwirkung des Organs, nach welchem eine gewisse Farbe eine andere fordert, und man kann eben so gut sagen: „Wenn das Auge eine Farbe sieht, so fordert es die harmonische“, als man sagen kann: „Die Farbe, welche das Auge neben einer andern fordert, ist die harmonische.“ Diese Farben, auf welchen alle Harmonie und also der wichtigste Theil des Kolorits ruht, wurden bisher von den Physikern zufällige Farben genannt.

„Leichte Vergleichung. Nichts in einem Bilde spricht uns mehr an als die wahre Farbe; sie ist dem Unwissenden wie dem Unterrichteten verständlich.“

Dieses ist in jedem Sinne wahr; doch ist es nöthig zu untersuchen, was denn diese wenigen Worte eigentlich sagen wollen. Bei Allem, was nicht menschlicher Körper ist, bedeutet die Farbe fast mehr als die Gestalt, und die Farbe ist es also, wodurch wir viele Gegenstände eigentlich erkennen, oder wodurch sie uns interessiren. Der einfarbige, der unfarbige Stein will nichts sagen; das Holz wird durch die Mannichfaltigkeit seiner Farbe nur bedeutend; die Gestalt des Vogels ist uns durch ein Gewand verhüllt, das uns durch einen regelmäßigen Farbenwechsel vorzüglich anlockt. Alle Körper haben gewissermaßen eine individuelle Farbe, wenigstens eine Farbe der Geschlechter und Arten; selbst die Farben künstlicher Stoffe sind nach Verschiedenheit derselben verschieden; anders erscheint Cochenille auf Leinwand, anders auf Wolle, anders auf Seide. Tafft, Atlas, Sammt, obgleich alle von seidnem Ursprung, bezeichnen sich anders dem Auge, und was kann uns mehr reizen,

mehr ergetzen, mehr täuschen und bezaubern, als wenn wir auf einem Gemälde das Bestimmte, Lebhafte, Individuelle eines Gegenstandes, wodurch er uns zeitlebens angesprochen, wodurch er uns allein bekannt ist, wieder erblicken? Alle Darstellung der Form ohne Farbe ist symbolisch; die Farbe allein macht das Kunstwerk wahr, nähert es der Wirklichkeit.

Farben der Gegenstände.

„Farbe des Fleisches. Man hat behauptet, die schönste Farbe in der Welt sei die liebenswürdige Röthe, womit Unschuld, Jugend, Gesundheit, Bescheidenheit und Scham die Wangen eines Mädchens zieren, und man hat nicht nur etwas Feines, Rührendes, Zartes, sondern auch etwas Wahres gesagt; denn das Fleisch ist schwer nachzubilden; dieses saftige Weiß, überein, ohne blaß, ohne matt zu sein, diese Mischung von Roth und Blau, die unmerklich durch (das Gelbliche) ‑dringt, das Blut, das Leben, bringen den Koloristen in Verzweiflung. Wer das Gefühl des Fleisches erreicht hat, ist schon weit gekommen, das Uebrige ist nichts dagegen. Tausend Maler sind gestorben, ohne das Fleisch gefühlt zu haben, tausend andere werden sterben, ohne es zu fühlen."

Diderot stellt sich mit Recht hier auf den Gipfel der Farbe, die wir an Körpern erblicken. Die Elementarfarben, welche wir bei physiologischen, physischen und chemischen Phänomenen bemerken und abgesondert erblicken, werden wie alle andern Stoffe der Natur veredelt, indem sie organisch angewendet werden. Das höchste organisirte Wesen ist der Mensch, und man erlaube uns, die wir für Künstler schreiben, anzunehmen, daß es unter den Menschenracen innerlich und äußerlich vollkommner organisirte gebe, deren Haut als die Oberfläche der vollkommenen Organisation die schönste Farbenharmonie zeigt, über die unsere Begriffe nicht hinausgehen. Das Gefühl dieser Farbe des gesunden Fleisches, ein thätiges Anschauen derselben, wodurch der Künstler sich zum Hervorbringen von etwas Aehnlichem geschickt zu machen strebt, erfordert so mannichfaltige und zarte Operationen des Auges sowol als des Geistes und der Hand, ein frisches, jugendliches Naturgefühl und ein gereiftes Geistesvermögen, daß alles Andere dagegen nur Scherz und Spielwerk, wenigstens alles Andere in dieser höchsten Fähigkeit begriffen zu sein scheint. Ebenso ist es mit der Form. Wer sich zu der Idee von der

bedeutenden und schönen menschlichen Form emporgehoben hat, wird alles Uebrige bedeutend und schön hervorbringen. Was für herrliche Werke entstanden nicht, wenn die großen sogenannten Historienmaler sich herabließen, Landschaften, Thiere und unorganische Beiwerke zu malen!

Da wir übrigens mit unserm Autor ganz in Einstimmung sind, so lassen wir ihn selbst reden.

„Ihr könntet glauben, daß, um sich im Kolorit zu bestärken, ein Wenig Studium der Vögel und der Blumen nicht schaden könnte. Nein, mein Freund, niemals wird Euch diese Nachahmung das Gefühl des Fleisches geben. Was wird aus Bachelier,*) wenn er seine Rose, seine Jonquille, seine Nelke aus den Augen verliert? Laßt Madame Vien**) ein Porträt malen und tragt es nachher zu Latour!***) Aber nein, bringt es ihm nicht! Der Verräther ehrt keinen seiner Mitbrüder so sehr, um ihm die Wahrheit zu sagen; aber bewegt ihn, der Fleisch zu malen versteht, ein Gewand, einen Himmel, eine Nelke, eine duftige Pflaume, eine zartwollige Pfirsche zu malen, Ihr werdet sehen, wie herrlich er sich herauszieht. Und Chardin! Warum nimmt man seine Nachahmung unbelebter Wesen für die Natur selbst? Eben deswegen, weil er das Fleisch hervorbringt, wann er will."

Man kann sich nicht muntrer, feiner, artiger ausdrücken; der Grundsatz ist auch wol wahr. Nur steht Latour nicht als glückliches Beispiel eines großen Farbekünstlers; er ist ein bunt übertriebner oder vielmehr manierirter Maler aus Rigaud's†) Schule oder ein Nachahmer dieses Meisters.

In dem Folgenden geht Diderot zu der neuen Schwierigkeit über, die der Maler findet, indem das Fleisch an und für sich nicht allein so schwer nachzuahmen ist, sondern die Schwierigkeit noch dadurch vermehrt wird, daß diese Oberfläche einem denkenden, sinnenden, fühlenden Wesen angehört, dessen innerste, geheimste,

*) Jean Jaques Bachelier (1724—1805), Professor der Pariser Akademie, Frucht- und Blumenmaler.

**) Marie Therese Reboul (1728—1805), Gattin des Malers Joseph Marie Vien, gleichfalls Thier- und Blumenmalerin, deren meiste Bilder nach Rußland gegangen sind.

***) Maurice Quentin de la Tour (1704—1788), angesehener Porträtmaler.

†) Hyacinthe Rigaud (1659—1743); von seinen Porträts sind berühmt u. a. die von Ludwig XIV., Bossuet und Fenelon.

leichteste Veränderungen sich blitzschnell über das Aeußere verbreiten. Er übertreibt ein Wenig die Schwierigkeit, doch mit besonderer Anmuth und ohne sich von der Wahrheit zu entfernen.

„Aber was dem großen Koloristen noch endlich ganz den Kopf verrückt, das ist der Wechsel dieses Fleisches, das sich von einem Augenblick zum andern belebt und verfärbt. Indessen der Künstler sich an sein Tuch heftet, indem sein Pinsel mich darzustellen beschäftigt ist, habe ich mich verändert, und er findet mich nicht wieder. Ist mir der Abbé Leblanc*) in die Gedanken gekommen, so mußte ich vor Langerweile gähnen; zeigte sich der Abbé Trublet**) meiner Einbildungskraft, so sehe ich ironisch aus. Erscheint mir mein Freund Grimm oder meine Sophie, dann klopft mein Herz, die Zärtlichkeit und Heiterkeit verbreitet sich über mein Gesicht, die Freude scheint mir durch die Haut zu dringen, die kleinsten Blutgefäße werden erschüttert, und die unmerkliche Farbe des lebendigen Flüssigen hat über alle meine Züge die Farbe des Lebens verbreitet. Blumen und Früchte schon verändern sich vor dem aufmerksamen Blick des Latour und Bachelier. Welche Qual ist nicht für sie das Gesicht des Menschen! Diese Leinwand, die sich rührt, sich bewegt, sich ausdehnt und so bald erschlafft, sich färbt und mißfärbt nach unendlichen Abwechselungen dieses leichten und beweglichen Hauchs, den man die Seele nennt!"

Wir sagten vorhin, daß Diderot die Schwierigkeit einigermaßen übertreibe, und gewiß, sie wäre unüberwindlich, wenn der Maler nicht das besäße, was ihn zum Künstler macht, wenn er von dem Hin- und Wiederblicken zwischen Körper und Leinwand allein abhinge, wenn er nichts zu machen verstünde, als was er sieht. Aber das ist ja eben das Künstlergenie, das ist das Künstlertalent, daß es anzuschauen, festzuhalten, zu verallgemeinen, zu symbolisiren, zu charakterisiren weiß, und zwar in jedem Theile der Kunst, in Form sowol als Farbe. Dadurch ist es eben ein Künstlertalent, daß es eine Methode besitzt, nach welcher es die Gegenstände behandelt, eine sowol geistige als praktisch mechanische Methode, wodurch es den beweglichsten Gegenstand festzuhalten, zu determiniren und ihm eine Einheit und Wahrheit der künstlichen Existenz zu geben weiß.

---

*) S. Goethe's Werke, XXXI. S. 109.

**) Ebendas. XXXI. S. 141.

„Aber bald hätte ich vergessen, Euch von der Farbe der Leidenschaft zu reden; und doch war ich ganz nahe dran. Hat nicht jede Leidenschaft ihre eigene Farbe? Verändert sie sich nicht auf jeder Stufe der Leidenschaft? Die Farbe hat ihre Abstufungen im Zorn; entflammt er das Gesicht, so brennen die Augen; ist er auf dem höchsten Grad, so verengt er das Herz, anstatt es auszudehnen; dann verwirren sich die Augen, die Blässe verbreitet sich über die Stirn, über die Wangen, die Lippen zittern und verbleichen. Liebe und Verlangen, süßer Genuß, glückliche Befriedigung, — färbt nicht jeder dieser Momente mit andern Farben eine geliebte Schönheit?"

Von dieser Periode gilt, was von der vorigen gesagt worden; auch hier ist Diderot zu loben, daß er dem Künstler die großen Forderungen zeigt, die man an ihn zu machen berechtigt ist, wenn er ihn auf die Mannichfaltigkeit der Naturerscheinungen aufmerksam macht und ihn dadurch vor dem Manierirten zu hüten sucht. Ein Gleiches hat er im Folgenden zur Absicht.

„Die Mannichfaltigkeit unserer gewirkten Stoffe, unserer Gewänder hat nicht wenig beigetragen, das Colorit vollkommener zu machen."

Schon oben ist in einer Anmerkung hierüber etwas gesagt worden.

„Der allgemeine Ton der Farbe kann schwach sein, ohne falsch zu sein."

Daß die Lokalfarbe sowol in einem ganzen Bilde als durch die verschiedenen Gründe eines Bildes gemäßigt werden und doch noch immer wahr und den Gegenständen gemäß bleiben kann, daran ist nicht der mindeste Zweifel.

Von der Harmonie der Farben.

Wir kommen nunmehr an einen wichtigen Punkt, über den wir schon oben Einiges geäußert, der aber nicht hier, sondern in der Folge der ganzen Farbenlehre nur vorgetragen und erörtert werden kann.

„Man sagt, daß es freundliche und feindliche Farben gebe, und man hat Recht, wenn man darunter versteht, daß es solche giebt, die sich schwer verbinden, die dergestalt neben einander absetzen, daß Licht und Luft, diese beiden allgemeinen Harmonisten, uns kaum die unmittelbare Nachbarschaft erträglich machen können."

Da man auf den Grund der Farbenharmonie nicht gelangen konnte und doch harmonische und disharmonische Farben eingestehen mußte, zugleich aber bemerkte, daß stärkeres oder schwächeres Licht den Farben etwas zu geben oder zu nehmen und dadurch eine gewisse Vermittlung zu machen schien, da man bemerkte, daß die Luft, indem sie die Körper umgiebt, gewisse mildernde und sogar harmonische Veränderungen hervorbringt, so sah man beide als die allgemeinen Harmonisten an, man vermischte das von dem Kolorit kaum getrennte Helldunkel auf eine unzulässige Weise wieder mit demselben, man brachte die Massen herbei, man redete von Luftperspektive, nur um einer Erklärung über die Harmonie der Farben auszuweichen. Man sehe das Sulzerische Kapitel vom Colorit und wie dort die Frage, was Harmonie der Farben sei, nicht herausgehoben, sondern unter fremden und verwandten Dingen vergraben und verschüttet wird. Diese Arbeit ist also noch zu thun, und vielleicht zeigt es sich, daß eine solche Harmonie, wie sie unabhängig und ursprünglich im Auge, im Gefühl des Menschen existirt, auch durch Zusammenstellung von gefärbten Gegenständen äußerlich hervorgebracht werden kann.

„Ich zweifle, daß irgend ein Maler diese Partie besser verstehe als eine Frau, die ein Wenig eitel ist, oder ein Straußermädchen, die ihr Handwerk versteht."

Also ein reizbares Weib, ein lebhaftes Straußermädchen verstehen sich auf die Harmonie der Farben! Die Eine weiß, was ihr wohl ansteht, die Andere, wie sie ihre Waare gefällig machen soll. Und warum begiebt sich der Philosoph, der Physiolog nicht in diese Schule? Warum nimmt er sich nicht die kleine Mühe, zu beobachten, wie ein liebenswürdiges Geschöpf verfährt, um diesen Elementarkreis zu ihren Gunsten zu ordnen? Warum beobachtet er nicht, was sie sich zueignet und was sie verschmäht? Die Harmonie und Disharmonie der Farben ist zugestanden, der Maler ist darauf hingewiesen, Jeder fordert sie von ihm, und Niemand sagt ihm, was sie sei. Was geschieht? Sein natürliches Gefühl führt ihn in manchen Fällen recht, in andern weiß er sich nicht zu helfen. Und wie benimmt er sich? Er weicht der Farbe selbst aus, er schwächt sie und glaubt sie dadurch zu harmoniren, indem er ihr die Kraft nimmt, ihre Widerwärtigkeit gegen eine andere recht lebhaft an den Tag zu legen.

„Der allgemeine Ton der Farbe kann schwach sein, ohne

daß die Harmonie zerstört werde; im Gegentheil läßt sich die Stärke des Kolorits mit der Harmonie schwer verbinden."

Man giebt keineswegs zu, daß es leichter sei, ein schwaches Kolorit harmonischer zu machen als ein starkes; aber freilich, wenn das Kolorit stark ist, wenn die Farben lebhaft erscheinen, dann empfindet auch das Auge Harmonie und Disharmonie viel lebhafter; wenn man aber die Farben schwächt, einige hell, andere gemischt, andere beschmutzt im Bilde braucht, dann weiß freilich Niemand, ob er ein harmonisches oder disharmonisches Bild sieht; das weiß man aber allenfalls zu sagen, daß es unwirksam, daß es unbedeutend sei.

„Weiß malen und hell malen sind zwei sehr verschiedene Dinge. Wenn unter zwei verschiedenen Kompositionen übrigens Alles gleich ist, so wird Euch die lichteste gewiß am Besten gefallen; es ist wie der Unterschied zwischen Tag und Nacht."

Ein Gemälde kann allen Anforderungen ans Kolorit genugthun und doch vollkommen hell und licht sein. Die helle Farbe erfreut das Auge, und ebendieselben Farben, in ihrer ganzen Stärke, in ihrem dunkelsten Zustande genommen, werden einen ernsten, ahnungsvollen Effekt hervorbringen; aber freilich ist es ein Anderes, hell malen, als ein weißes, kreidenhaftes Bild darstellen.

Noch Eins! Die Erfahrung lehrt, daß helle, heitere Bilder nicht immer den starken, kraftvollen Effektbildern vorgezogen werden. Wie hätte sonst Spagnolett*) zu seiner Zeit den Guido überwiegen können?

„Es giebt eine Zauberei, vor der man sich schwer verwahren kann: es ist die, welche der Maler ausübt, der seinem Bilde eine gewisse Stimmung zu geben versteht. Ich weiß nicht, wie ich Euch deutlich meine Gedanken ausdrücken soll. Hier auf dem Gemälde steht eine Frau, in weißen Atlas gekleidet. Deckt das übrige Bild zu und seht das Kleid allein! Vielleicht erscheint Euch dieser Atlas schmutzig, matt und nicht sonderlich wahr. Aber seht diese Figur wieder in der Mitte der Gegenstände, von denen sie umgeben ist, und alsobald wird der Atlas und seine Farbe ihre Wirkung wieder leisten. Das macht, daß das Ganze gemäßigt ist, und indem jeder Gegenstand verhältniß-

*) Jusepe Ribera, genannt Spagnoletto (1588—1656), malte zum Theil Bilder von gräßlicher Naturwahrheit, wie die Schindung des Apostels Bartholomäus.

mäßig verliert, so ist nicht zu bemerken, was jedem einzelnen gebricht; die Uebereinstimmung rettet das Werk. Es ist die Natur, bei Sonnenuntergang gesehen."

Niemand wird zweifeln, daß ein solches Bild Wahrheit und Uebereinstimmung, besonders aber große Verdienste in der Behandlung haben könne.

„Fundament der Harmonie. Ich werde mich wohl hüten, in der Kunst die Ordnung des Regenbogens umzustoßen. Der Regenbogen ist in der Malerei, was der Grundbaß in der Musik ist."

Endlich deutet Diderot auf ein Fundament der Harmonie; er will es im Regenbogen finden und beruhigt sich dabei, was die französische Malerschule darüber ausgesprochen haben mag. Indem der Physiker die ganze Farbentheorie auf die prismatischen Erscheinungen und also gewissermaßen auf den Regenbogen gründete, so nahm man wol hier und da diese Erscheinungen gleichfalls bei der Malerei als Fundament der harmonischen Gesetze an, die man bei der Farbengebung vor Augen haben müsse, um so mehr, als man eine auffallende Harmonie in dieser Erscheinung nicht leugnen konnte. Allein der Fehler, den der Physiker beging, verfolgte mit seinen schädlichen Einflüssen auch den Maler. Der Regenbogen so wie die prismatischen Erscheinungen sind nur einzelne Fälle der viel weiter ausgebreiteten, mehr umfassenden, tiefer zu begründenden harmonischen Farbenerscheinungen. Es giebt nicht eine Harmonie, weil der Regenbogen, weil das Prisma sie uns zeigen, sondern diese genannten Phänomene sind harmonisch, weil es eine höhere, allgemein Harmonie giebt, unter deren Gesetzen auch sie stehen.

Der Regenbogen kann keineswegs dem Grundbaß in de Musik verglichen werden; jener umfaßt sogar nicht einmal all Erscheinungen, die wir bei der Refraktion gewahr werden; e ist so wenig der Generalbaß der Farben, als ein Dur-Akkord de Generalbaß der Musik ist; aber weil es eine Harmonie der Tön giebt, so ist ein Dur-Akkord harmonisch. Forschen wir abe weiter, so finden wir auch einen Moll-Akkord, der keineswegs i dem Dur-Akkord, wohl aber in dem ganzen Kreise musikalische Harmonie begriffen ist.

So lange nun in der Farbenlehre nicht auch klar wird daß die Totalität der Phänomene nicht unter ein beschränkte Phänomen und dessen allenfallsige Erklärung gezwängt werde kann, sondern daß jedes einzelne sich in den Kreis mit alle

übrigen stellen, sich ordnen, sich unterordnen muß, so wird auch diese Unbestimmtheit, diese Verwirrung in der Kunst dauern, wo man im Praktischen das Bedürfniß weit lebhafter fühlt, anstatt daß der Theoretiker die Frage nur stille bei Seite lehnen und eigensinnig behaupten darf, Alles sei ja schon erklärt.

„Aber ich fürchte, daß kleinmüthige Maler davon ausgegangen sind, um auf eine armselige Weise die Grenzen der Kunst zu verengen und sich eine leichte und beschränkte Manier zu bereiten, das, was wir so unter uns ein Protokoll nennen.“*)

Diderot rügt hier eine kleine Manier, in welche verschiedene Maler verfallen sein mögen, welche sich an die beschränkte Lehre des Physikers zu nahe anschlossen. Sie stellten, so scheint es, auf ihrer Palette die Farben in der Ordnung, wie sie im Regenbogen vorkommen, und es entstand daraus eine unleugbare harmonische Folge; sie nannten es ein Protokoll, weil hier nun gleichsam Alles verzeichnet war, was geschehen konnte und sollte. Allein da sie die Farben nur in der Folge des Regenbogens und des prismatischen Gespenstes kannten, so wagten sie es nicht, bei der Arbeit diese Reihe zu zerstören oder sie dergestalt zu behandeln, daß man jenen Elementarbegriff dabei verloren hätte, sondern man konnte das Protokoll durchs ganze Bild wiederfinden; die Farbe blieb auf dem Gemälde wie auf der Palette nur Stoff, Materie, Element und ward nicht durch eine wahre genialische Behandlung in ein harmonisches Ganze organisch verwebt. Diderot greift diese Künstler mit Heftigkeit an. Ich kenne ihre Namen nicht und habe keine solche Gemälde gesehen; aber ich glaube mir nach Diderot's Worten wohl vorzustellen, was er meint.

„Fürwahr, es giebt solche Protokollisten in der Malerei, solche unterthänige Diener des Regenbogens, daß man beständig errathen kann, was sie machen werden. Wenn ein Gegenstand diese oder jene Farbe hat, so kann man gewiß sein, diese oder jene Farbe ganz nahe daran zu finden. Ist nun die Farbe der einen Ecke auf ihrem Gemälde gegeben, so weiß man alles Uebrige. Ihr ganzes Leben lang thun sie nichts weiter, als diese Ecke zu versetzen; es ist ein beweglicher Punkt, der auf einer Fläche herumspaziert, der sich aufhält und bleibt, wo es ihm beliebt, der aber immer dasselbe Gefolge hat. Er gleicht

---

*) „Ce que nous appelons entre nous un protocolle“; Cramer übersetzt „Schlendrian“, wodurch der Sinn indessen nicht vollständig ausgedrückt wird.

einem großen Herrn, der mit seinem Hof immer in einerlei Kleidern erschiene."

„Aechtes Kolorit. So handelt nicht Vernet, nicht Chardin. Ihr unerschrockner Pinsel weiß mit der größten Kühnheit die größte Mannichfaltigkeit und die vollkommenste Harmonie zu verbinden und so alle Farben der Natur mit allen ihren Abstufungen darzustellen."

Hier fängt Diderot an, die Behandlung mit dem Kolorit zu vermengen. Durch eine solche Behandlung verliert sich freilich alles Stoffartige, Elementare, Rohe, Materielle, indem der Künstler die mannichfaltige Wahrheit des Einzelnen, in einer schön verbundnen Harmonie des Ganzen verborgen, vorzustellen weiß, und so wären wir zu denen Hauptpunkten, von denen wir ausgingen, zu Wahrheit in Uebereinstimmung zurückgekehrt.

Sehr wichtig ist der folgende Punkt, über den wir erst Diderot hören und dann unsere Gedanken gleichfalls eröffnen wollen.

„Und dessen ungeachtet haben Vernet und Chardin eine eigene und beschränkte Art der Farbenbehandlung. Ich zweifle nicht daran und würde sie wol entdecken, wenn ich mir die Mühe geben wollte. Das macht, daß der Mensch kein Gott ist und daß die Werkstatt des Künstlers nicht die Natur ist."

Nachdem Diderot gegen die Manieristen lebhaft gestritten, ihre Mängel aufgedeckt und ihnen seine Lieblingskünstler, Vernet und Chardin, entgegengesetzt, so kommt er an den zarten Punkt, daß denn doch auch Diese mit einer gewissen bestimmten Behandlungsart zu Werke gehen, der man wol etwas Eignes, etwas Beschränktes Schuld geben könnte, so daß er kaum sieht, wie er sie von den Manieristen unterscheiden soll. Hätte er von den größten Künstlern gesprochen, so würde er doch in Versuchung gerathen sein, ebendasselbe zu sagen; aber er wird billig, er will den Künstler nicht mit Gott, das Kunstwerk nicht mit einem Naturprodukte vergleichen.

Wodurch unterscheidet sich denn also der Künstler, der auf dem rechten Wege geht, von demjenigen, der den falschen eingeschlagen hat? Dadurch, daß er einer Methode bedächtig folgt, anstatt daß jener leichtsinnig einer Manier nachhängt.

Der Künstler, der immer anschaut, empfindet, denkt, wird die Gegenstände in ihrer höchsten Würde, in ihrer lebhaftesten Wirkung, in ihren reinsten Verhältnissen erblicken, bei der Nachahmung wird ihm eine selbstgedachte, eine überlieferte, selbst-

durchdachte Methode die Arbeit erleichtern, und wenngleich bei Ausübung dieser Methode seine Individualität mit ins Spiel kommt, so wird er doch durch dieselbe sowie durch die reinste Anwendung seiner höchsten Sinnes- und Geisteskräfte immer wieder ins Allgemeine gehoben und kann so bis an die Grenzen der möglichen Produktion geführt werden. Auf diesem Wege erhuben sich die Griechen bis zu der Höhe, auf der wir besonders ihre plastische Kunst kennen; und warum haben ihre Werke aus den verschiednen Zeiten und von verschiednem Werthe einen gewissen gemeinsamen Eindruck? Doch wol nur daher, weil sie der einen wahren Methode im Vorschreiten folgten, welche sie selbst beim Rückschritt nicht ganz verlassen konnten.

Das Resultat einer ächten Methode nennt man Stil, im Gegensatz der Manier. Der Stil erhebt das Individuum zum höchsten Punkt, den die Gattung zu erreichen fähig ist; deswegen nähern sich alle großen Künstler einander in ihren besten Werken. So hat Raphael wie Tizian kolorirt, da wo ihm die Arbeit am Glücklichsten gerieth. Die Manier hingegen individualisirt, wenn man so sagen darf, noch das Individuum. Der Mensch, der seinen Trieben und Neigungen unaufhaltsam nachhängt, entfernt sich immer mehr von der Einheit des Ganzen, ja sogar von Denen, die ihm allenfalls noch ähnlich sein könnten; er macht keine Ansprüche an die Menschheit, und so trennt er sich von den Menschen. Dieses gilt so gut vom Sittlichen als vom Künstlichen; denn da alle Handlungen des Menschen aus einer Quelle kommen, so gleichen sie sich auch in allen ihren Ableitungen.

Und so, edler Diderot, wollen wir bei Deinem Ausspruch beruhen, indem wir ihn verstärken.

Der Mensch verlange nicht, Gott gleich zu sein, aber er strebe, sich als Mensch zu vollenden! Der Künstler strebe, nicht ein Naturwerk, aber ein vollendetes Kunstwerk hervorzubringen!

Irrthümer und Mängel.

„Karrikatur. Es giebt Karrikaturen der Farbe wie der Zeichnung, und alle Karrikatur ist im bösen Geschmack."

Wie eine solche Karrikatur möglich sei, und worin sie sich von einer eigentlich disharmonischen Farbengebung unterscheide, läßt sich erst deutlich auseinandersetzen, wenn wir über die Harmonie der Farben und den Grund, worauf sie beruht, einig

geworden; denn es setzt voraus, daß das Auge eine Uebereinstimmung anerkenne, daß es eine Disharmonie fühle, und daß man, woher die beiden entstehen, unterrichtet sei. Alsdann sieht man erst ein, daß es eine dritte Art geben könne, die sich zwischen beide hineinsetzt. Man kann mit Verstand und Vorsatz von der Harmonie abweichen, und dann bringt man das Charakteristische hervor; geht man aber weiter, übertreibt man diese Abweichung, oder wagt man sie ohne richtiges Gefühl und bedächtige Ueberlegung, so entsteht die Karrikatur, die endlich Fratze und völlige Disharmonie wird, und wofür sich jeder Künstler sorgfältig hüten sollte.

„Individuelles Kolorit. Warum giebt es so vielerlei Koloristen, indessen es nur eine Farbenmischung in der Natur giebt?"

Man kann nicht eigentlich sagen, daß es nur ein Kolorit in der Natur gebe; denn beim Worte Kolorit denken wir uns immer zugleich den Menschen, der die Farbe sieht, im Auge aufnimmt und zusammenhält. Aber das kann und muß man annehmen, um nicht in Ungewißheit des Räsonnements zu gerathen, daß alle gesunden Augen alle Farben und ihr Verhältniß ungefähr überein sehen; denn auf diesem Glauben der Uebereinstimmung solcher Apperzeptionen beruht ja alle Mittheilung der Erfahrung.

Daß aber auch in den Organen eine große Abweichung und Verschiedenheit in Absicht auf Farben sich befindet, kann man am Besten bei dem Maler sehen, der etwas Aehnliches mit dem, was er sieht, hervorbringen soll. Wir können aus dem Hervorgebrachten auf das Gesehene schließen und mit Diderot sagen:

„Die Anlage des Organs trägt gewiß viel dazu bei. Ein zartes und schwaches Auge wird sich mit lebhaften und starken Farben nicht befreunden, und ein Maler wird keine Wirkungen in sein Bild bringen wollen, die ihn in der Natur verletzen; er wird das lebhafte Roth, das volle Weiß nicht lieben, er wird die Tapeten, mit denen er die Wände seines Zimmers bedeckt, er wird seine Leinwand mit schwachen, sanften und zarten Tönen färben und gewöhnlich durch eine gewisse Harmonie ersetzen, was er Euch an Kraft entzog."

Dieses schwache, sanfte Kolorit, diese Flucht vor lebhaften Farben kann sich, wie Diderot hier angiebt, von einer Schwäche der Nerven überhaupt herschreiben. Wir finden, daß gesunde

starke Nationen, daß das Volk überhaupt, daß Kinder und junge Leute sich an lebhaften Farben erfreuen; aber ebenso finden wir auch, daß der gebildetere Theil die Farbe flieht, theils weil sein Organ geschwächt ist, theils weil er das Auszeichnende, das Charakteristische vermeidet.

Bei dem Künstler hingegen ist die Unsicherheit, der Mangel an Theorie oft Schuld, wenn sein Kolorit unbedeutend ist. Die stärkste Farbe findet ihr Gleichgewicht, aber nur wieder in einer starken Farbe, und nur wer seiner Sache gewiß wäre, wagte sie neben einander zu setzen. Wer sich dabei der Empfindung, dem Ungefähr überläßt, bringt leicht eine Karrikatur hervor, die er, insofern er Geschmack hat, vermeiden wird; daher also das Dämpfen, das Mischen, das Tödten der Farben, daher der Schein von Harmonie, die sich in ein Nichts auflöst, anstatt das Ganze zu umfassen.

„Warum sollte der Charakter, ja selbst die Lage des Malers nicht auf sein Kolorit Einfluß haben? Wenn sein gewöhnlicher Gedanke traurig, düster und schwarz ist, wenn es in seinem melancholischen Kopf und in seiner düstern Werkstatt immer Nacht bleibt, wenn er den Tag aus seinem Zimmer vertreibt, wenn er Einsamkeit und Finsterniß sucht, werdet Ihr nicht eine Darstellung zu erwarten haben, die wol kräftig, aber zugleich dunkel, mißfarbig und düster ist? Ein Gelbsüchtiger, der Alles gelb sieht, wie soll der nicht über sein Bild denselben Schleier werfen, den sein krankes Organ über die Gegenstände der Natur zieht, und der ihm selbst verdrießlich ist, wenn er den grünen Baum, den eine frühere Erfahrung in die Einbildungskraft drückte, mit dem gelben vergleicht, den er vor Augen sieht?

„Seid gewiß, daß ein Maler sich in seinem Werke ebenso sehr, ja noch mehr als ein Schriftsteller in dem seinigen zeige. Einmal tritt er wol aus seinem Charakter, überwindet die Natur und den Hang seines Organs. Er ist wie ein verschlossener, schweigender Mann, der doch auch einmal seine Stimme erhebt; die Explosion ist vorüber, er fällt in seinen natürlichen Zustand, in das Stillschweigen zurück. Der traurige Künstler, der mit einem schwachen Organ geboren ist, wird wol einmal ein Gemälde von lebhafter Farbe hervorbringen, aber bald wird er wieder zu seinem natürlichen Kolorit zurückkehren."

Unterdessen ist es schon äußerst erfreulich, wenn ein Künstler einen solchen Mangel bei sich gewahr wird, und äußerst beifallswürdig, wenn er sich bemüht, ihm entgegenzuarbeiten. Sehr

selten findet sich ein solcher, und wo er sich findet, wird seine Bemühung gewiß belohnt, und ich würde ihm nicht, wie Diderot thut, mit einem unvermeidlichen Rückfall drohen, vielmehr ihm, wo nicht einen völlig zu erreichenden Zweck, doch einen immerwährenden glücklichen Fortschritt versprechen.

„Auf alle Fälle, wenn das Organ krankhaft ist, auf welche Weise es wolle, so wird es einen Dunst über alle Körper verbreiten, wodurch die Natur und ihre Nachahmung äußerst leiden muß."

Nachdem also Diderot den Künstler aufmerksam gemacht hat, was er an sich zu bekämpfen habe, so zeigt er ihm auch noch die Gefahren, die ihm in der Schule bevorstehen.

„Einfluß des Meisters. Was den wahren Koloristen selten macht, ist, daß der Künstler sich gewöhnlich einem Meister ergiebt. Eine undenkliche Zeit kopirt der Schüler die Gemälde des einen Meisters, ohne die Natur anzublicken; er gewöhnt sich, durch fremde Augen zu sehen, und verliert den Gebrauch der seinigen. Nach und nach macht er sich eine gewisse Kunstfertigkeit, die ihn fesselt, und von der er sich weder befreien noch entfernen kann; die Kette ist ihm ums Auge gelegt wie dem Sklaven um den Fuß, und das ist die Ursache, daß sich so manches falsche Kolorit verbreitet. Einer, der nach Lagrénée*) kopirt, wird sich ans Glänzende und Solide gewöhnen; wer sich an Le Prince**) hält, wird roth und ziegelfarbig werden, nach Greuze***) grau und violett; wer Chardin studirt, ist wahr. Und daher kommt diese Verschiedenheit in den Urtheilen über Zeichnung und Farbe selbst unter Künstlern; der Eine sagt, daß Poussin trocken, der Andere, daß Rubens übertrieben ist, und ich, der Liliputianer, klopfe ihnen sanft auf die Schulter und bemerke, daß sie eine Albernheit gesagt haben."

Es ist keine Frage, daß gewisse Fehler, gewisse falsche Richtungen sich leicht mittheilen, wenn Alter und Ansehen besonders den Jüngling auf bequeme, unrechte Wege leiten. Alle Schulen und Sekten beweisen, daß man lernen könne mit andern Augen sehen; aber so gut ein falscher Unterricht böse Früchte bringt

---

*) Louis Jean François Lagrénée (1724—1805), Historienmaler.

**) Jean Baptiste Le Prince (1733—1781) lebte eine lange Zeit in Rußland, wo er dann auch lokale Stoffe behandelte.

***) Jean Baptiste Greuze (1725—1805), malte mit Ausnahme seines großen Bildes im Louvre nur Genrestücke. Man vergl. über ihn auch Goethe's Werke, XXXI. S. 23.

und das Manierirte fortpflanzt, ebenso gut wird auch durch diese Empfänglichkeit der jungen Naturen die Wirkung einer ächten Methode begünstigt. Wir rufen Dir also, wackrer Diderot, abermals so wie beim vorigen Kapitel zu: Indem Du Deinen Jüngling vor den Afterschulen warnst, so mache ihm die ächte Schule nicht verdächtig!

„Unsicherheit im Auftragen der Farben. Der Künstler, indem er seine Farbe von der Palette nimmt, weiß nicht immer, welche Wirkung sie in dem Gemälde hervorbringen wird. Und freilich, womit vergleicht er diese Farbe, diese Tinte auf seiner Palette? — Mit andern einzelnen Tinten, mit ursprünglichen Farben. — Er thut mehr, er betrachtet sie an dem Orte, wo er sie bereitet hat, und überträgt sie in Gedanken an den Platz, wo sie angewendet werden soll. Wie oft begegnet es ihm nicht, daß er sich bei dieser Schätzung betriegt! Indem er von der Palette auf die volle Scene seiner Zusammensetzung übergeht, wird die Farbe modifizirt, geschwächt, erhöht; sie verändert völlig ihren Effekt. Dann tappt der Künstler herum, hantiert seine Farbe hin und wieder und quält sie auf alle Weise. Unter dieser Arbeit wird die Tinte eine Zusammensetzung verschiedner Substanzen, welche mehr oder weniger (chemisch) auf einander wirken und früher oder später sich verstimmen."

Diese Unsicherheit kommt daher, wenn der Künstler nicht deutlich weiß, was er machen soll und wie er es zu machen hat. Beides, besonders aber das Letzte, läßt sich auf einen hohen Grad überliefern. Die Farbenkörper, welche zu brauchen sind, die Folge, in welcher sie zu brauchen sind, von der ersten Anlage bis zur letzten Vollendung, kann man wissenschaftlich, ja beinahe handwerksmäßig überliefern. Wenn der Emailmaler ganz falsche Tinten auftragen muß und nur im Geiste die Wirkung sieht, die erst durchs Feuer hervorgebracht wird, so sollte doch der Oelmaler, von dem hauptsächlich hier die Rede ist, wol eher wissen, was er vorzubereiten und wie er stufenweise sein Bild auszuführen habe.

Fratzenhafte Genialität. Diderot mag uns verzeihen, daß wir unter dieser Rubrik das Betragen eines Künstlers, den er lobt und begünstigt, aufführen müssen.

„Wer das lebhafte Gefühl der Farbe hat, heftet seine Augen fest auf das Tuch, sein Mund ist halb geöffnet, er schnaubt (ächzt, lechzt), seine Palette ist ein Bild des Chaos. In dieses

Chaos taucht er seinen Pinsel und zieht das Werk seiner Schöpfung hervor. Er steht auf, entfernt sich, wirft einen Blick auf sein Werk; er setzt sich wieder, und Ihr werdet so die Gegenstände der Natur lebendig auf seiner Tafel entstehen sehen."

Vielleicht ist es nur der deutschen Gesetztheit lächerlich, einen braven Künstler hinter seinem Gegenstande, gleichsam als einen erhitzten Jagdhund hinter einem Wilde her, mit offnem Munde schnauben zu sehen. Vergebens versuchte ich das französische Wort haleter in seiner ganzen Bedeutung auszudrücken, selbst die mehreren gebrauchten Worte fassen es nicht ganz in die Mitte; aber so viel scheint mir doch höchst wahrscheinlich, daß weder Raphael bei der Messe von Bolsena,*) noch Correggio vor dem heiligen Hieronymus,**) noch Tizian vor dem heiligen Peter,***) noch Paul Veronese vor einer Hochzeit zu Kana†) mit offnem Munde gesessen, geschnaubt, geächzt, gelechzt, gestöhnt, haletirt habe. Das mag denn wol so ein französischer Fratzensprung sein, vor dem sich diese lebhafte Nation in den ernstesten Geschäften nicht immer hüten kann.

Nachfolgendes ist nicht viel besser.

„Mein Freund, geht in eine Werkstatt und seht den Künstler arbeiten! Wenn er seine Tinten und Halbtinten recht symmetrisch rings um die Palette geordnet hat, oder wenn nicht wenigstens nach einer Viertelstunde Arbeit die ganze Ordnung durch einander gestrichen ist, so entscheidet kühn, daß der Künstler kalt ist und daß er nichts Bedeutendes hervorbringen wird! Er gleicht einem unbehilflichen, schweren Gelehrten, der eben die Stelle eines Autors nöthig hat. Der steigt auf seine Leiter, nimmt und öffnet das Buch, kommt zum Schreibetisch, kopirt die Zeile, die er braucht, steigt die Leiter wieder hinan und stellt das Buch an den Platz zurück. Das ist fürwahr nicht der Gang des Genies."

Wir selbst haben dem Künstler oben zur Pflicht gemacht die materielle Farbenerscheinung der abgesonderten Pigmente durch wohlverstandene Mischung zu tilgen, die Farbe seiner

*) Berühmtes Gemälde von Raphael im Vatikan, das Wunder darstellend wie ein Priester, der an die Verwandlung der Hostie nicht glaubte, aus ihr Blut fließen sah.

**) Eins der Hauptwerke Correggio's, 1527 gemalt und jetzt in der Galerie zu Parma.

***) Das Martyrium Petri in San Giovanni e Paolo zu Venedig.

†) In der Dresdner Galerie.

Gegenständen gemäß zu individualisiren und gleichsam zu organisiren; ob aber diese Operation so wild und tumultuarisch vorgenommen werden müsse, daran zweifelt, wie billig, ein bedächtiger Deutscher.

Rechte und reinliche Behandlung der Farben.

„Ueberhaupt wird die Harmonie eines Bildes desto dauerhafter sein, je sicherer der Maler von der Wirkung seines Pinsels, je kühner, je freier sein Auftrag war, je weniger er die Farbe hin und wieder gehantiert und gequält, je einfacher und kecker er sie angewendet hat. Man sieht moderne Gemälde in kurzer Zeit ihre Uebereinstimmung verlieren, man sieht alte, die sich ungeachtet der Zeit frisch, kräftig und in Harmonie erhalten haben. Dieser Vortheil scheint mir nicht sowol eine Wirkung der bessern Eigenschaft ihrer Farben als eine Belohnung des guten Verfahrens bei der Arbeit zu sein."

Ein schönes und ächtes Wort von einer wichtigen und schönen Sache. Warum stimmst Du, alter Freund, nicht immer so mit dem Wahren und mit Dir selbst überein? Warum nöthigst Du uns, mit einer Halbwahrheit, mit einer paradoxen Periode zu schließen?

„O mein Freund, welche Kunst ist die Malerei! Ich vollende mit einer Zeile, was der Künstler in einer Woche kaum entwirft, und zu seinem Unglück weiß er, sieht er, fühlt er wie ich und kann sich durch seine Darstellung nicht genugthun. Die Empfindung, indem sie ihn vorwärts treibt, betriegt ihn über das, was er vermag, er verdirbt ein Meisterstück; denn er war, ohne es gewahr zu werden, auf der letzten Grenze seiner Kunst."

Freilich ist die Malerei sehr weit von der Redekunst entfernt, und wenn man auch annehmen könnte, der bildende Künstler sehe die Gegenstände wie der Redner, so wird doch bei jenem ein ganz anderer Trieb erweckt als bei diesem. Der Redner eilt von Gegenstand zu Gegenstand, von Kunstwerk zu Kunstwerk, um darüber zu denken, sie zu fassen, sie zu übersehen, sie zu ordnen und ihre Eigenschaften auszusprechen. Der Künstler hingegen ruht auf dem Gegenstande, er vereinigt sich mit ihm in Liebe, er theilt ihm das Beste seines Geistes, seines Herzens mit, er bringt ihn wieder hervor. Bei der Handlung des Hervorbringens kommt die Zeit nicht in Anschlag, weil die Liebe

das Werk verrichtet. Welcher Liebhaber fühlt die Zeit in der Nähe des geliebten Gegenstandes verfließen? Welcher ächte Künstler weiß von Zeit, indem er arbeitet? Das, was Dich, den Redner, ängstigt, das macht des Künstlers Glück; da, wo Du ungeduldig eilen möchtest, fühlt er das schönste Behagen.

Und Deinem andern Freunde, der, ohne es zu wissen, auf den Gipfel der Kunst geräth und durch Fortarbeiten sein treffliches Werk wieder verdirbt, dem ist am Ende wol auch noch zu helfen. Wenn er wirklich so weit in der Kunst, wenn er wirklich so brav ist, so wird es nicht schwer halten, ihm auch das Bewußtsein seiner Geschicklichkeit zu geben und ihn über die Methode aufzuklären, die er dunkel schon ausübt, die uns lehrt, wie das Beste zu machen sei, und uns zugleich warnt, nicht mehr als das Beste machen zu wollen.

Und so sei auch für diesmal diese Unterhaltung geschlossen! Einstweilen nehme der Leser das, was sich in dieser Form geben ließ, geneigt auf, bis wir ihm sowol über die Farbenlehre überhaupt als über das malerische Kolorit im Besondern das Beste, was wir haben und vermögen,*) in gehöriger Form und Ordnung mittheilen und überliefern können.

---

*) Hinweisung auf die spätern Veröffentlichungen über die Farbenlehre.

Ueber

Wahrheit und Wahrscheinlichkeit

der Kunstwerke.



Vorbemerkung des Herausgebers.

Das nachfolgende Gespräch ist ohne Zweifel dasselbe, dessen Goethe in seinem Briefe an Schiller vom 24. Mai 1798 Erwähnung thut (wenigstens wird ganz derselbe Ausdruck, „das Gespräch", auch in Schiller's Briefe vom 2. November angewendet). „Zugleich," schreibt nämlich Goethe, „erhalten Sie das Gespräch, von dem ich neulich sagte; ich bin neugierig, ob es Ihren Beifall erhält und ob Sie die angekündigte Fortsetzung wünschen und fordern." Zu einer solchen Fortsetzung, auf die übrigens auch die Schlußworte des Gesprächs hinzuweisen scheinen, ist es nicht gekommen, und sie war eigentlich auch nicht nothwendig, da ein bestimmter Gedanke schon hier ausreichend veranschaulicht wird; es ist der auch in der Einleitung zu den „Propyläen" ausgesprochene, daß die Darstellung des Naturwirklichen eine ästhetisch nicht berechtigte Forderung sei.



Ueber Wahrheit
und
Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke.

Ein Gespräch.

Auf einem deutschen Theater ward ein ovales, gewissermaßen amphitheatralisches Gebäude vorgestellt, in dessen Logen viele Zuschauer gemalt sind, als wenn sie an dem, was unten vorgeht, Theil nähmen. Manche wirkliche Zuschauer im Parterre und in den Logen waren damit unzufrieden und wollten übel nehmen, daß man ihnen so etwas Unwahres und Unwahrscheinliches aufzubinden gedächte. Bei dieser Gelegenheit fiel ein Gespräch vor, dessen ungefährer Inhalt hier aufgezeichnet wird.

Der Anwalt des Künstlers. Lassen Sie uns sehen, ob wir uns nicht einander auf irgend einem Wege nähern können.

Der Zuschauer. Ich begreife nicht, wie Sie eine solche Vorstellung entschuldigen wollen.

Anwalt. Nicht wahr, wenn Sie ins Theater gehen, so erwarten Sie nicht, daß Alles, was Sie drinnen sehen werden, wahr und wirklich sein soll?

Zuschauer. Nein, ich verlange aber, daß mir wenigstens Alles wahr und wirklich scheinen solle.

Anwalt. Verzeihen Sie, wenn ich in Ihre eigne Seele leugne und behaupte: Sie verlangen das keineswegs.

Zuschauer. Das wäre doch sonderbar! Wenn ich es nicht verlangte, warum gäbe sich denn der Dekorateur die Mühe, alle Linien aufs Genaueste nach den Regeln der Perspektive zu ziehen, alle Gegenstände nach der vollkommensten Haltung zu malen? Warum studirte man aufs Kostüm? Warum ließe

man sich es so viel kosten, ihm treu zu bleiben, um dadurch mich in jene Zeiten zu versetzen? Warum rühmt man den Schauspieler am Meisten, der die Empfindungen am Wahrsten ausdrückt, der in Rede, Stellung und Geberden der Wahrheit am Nächsten kommt, der mich täuscht, daß ich nicht eine Nachahmung, sondern die Sache selbst zu sehen glaube?

Anwalt. Sie drücken Ihre Empfindungen recht gut aus; nur ist es schwerer, als Sie vielleicht denken, recht deutlich einzusehen, was man empfindet. Was werden Sie sagen, wenn ich Ihnen einwende, daß Ihnen alle theatralischen Darstellungen keineswegs wahr scheinen, daß sie vielmehr nur einen Schein des Wahren haben?

Zuschauer. Ich werde sagen, daß Sie eine Subtilität vorbringen, die wol nur ein Wortspiel sein könnte.

Anwalt. Und ich darf Ihnen darauf versetzen, daß, wenn wir von Wirkungen unsers Geistes reden, keine Worte zart und subtil genug sind, und daß Wortspiele dieser Art selbst ein Bedürfniß des Geistes anzeigen, der, da wir das, was in uns vorgeht, nicht geradezu ausdrücken können, durch Gegensätze zu operiren, die Frage von zwei Seiten zu beantworten und so gleichsam die Sache in die Mitte zu fassen sucht.

Zuschauer. Gut denn! Nur erklären Sie sich deutlicher und wenn ich bitten darf, in Beispielen!

Anwalt. Die werde ich leicht zu meinem Vortheil aufbringen können. Zum Beispiel also, wenn Sie in der Oper sind, empfinden Sie nicht ein lebhaftes, vollständiges Vergnügen?

Zuschauer. Wenn Alles wohl zusammenstimmt, eines der vollkommensten, deren ich mir bewußt bin.

Anwalt. Wenn aber die guten Leute da droben singend sich begegnen und bekomplimentiren, Billets absingen, die sie erhalten, ihre Liebe, ihren Haß, alle ihre Leidenschaften singend darlegen, sich singend herumschlagen und singend verscheiden, können Sie sagen, daß die ganze Vorstellung oder auch nur ein Theil derselben wahr scheine, ja, ich darf sagen, auch nur einen Schein des Wahren habe?

Zuschauer. Fürwahr, wenn ich es überlege, so getraue ich mich das nicht zu sagen. Es kommt mir von Allem dem freilich nichts wahr vor.

Anwalt. Und doch sind Sie dabei völlig vergnügt und zufrieden.

Zuschauer. Ohne Widerrede. Ich erinnere mich zwar noch wol, wie man sonst die Oper eben wegen ihrer groben Unwahrscheinlichkeit lächerlich machen wollte, und wie ich von je her dessen ungeachtet das größte Vergnügen dabei empfand und immer mehr empfinde, je reicher und vollkommner sie geworden ist.

Anwalt. Und fühlen Sie sich nicht auch in der Oper vollkommen getäuscht?

Zuschauer. Getäuscht, das Wort möchte ich nicht brauchen! — Und doch ja! — und doch nein!

Anwalt. Hier sind Sie ja auch in einem völligen Widerspruch, der noch viel schlimmer als ein Wortspiel zu sein scheint.

Zuschauer. Nur ruhig, wir wollen schon ins Klare kommen.

Anwalt. Sobald wir im Klaren sind, werden wir einig sein. Wollen Sie mir erlauben, auf dem Punkt, wo wir stehen, einige Fragen zu thun?

Zuschauer. Es ist Ihre Pflicht, da Sie mich in diese Verwirrung hineingefragt haben, mich auch wieder herauszufragen.

Anwalt. Sie möchten also die Empfindung, in welche Sie durch eine Oper versetzt werden, nicht gerne Täuschung nennen?

Zuschauer. Nicht gern, und doch ist es eine Art derselben, etwas, das ganz nahe mit ihr verwandt ist.

Anwalt. Nicht wahr, Sie vergessen beinah sich selbst?

Zuschauer. Nicht beinahe, sondern völlig, wenn das Ganze oder der Theil gut ist.

Anwalt. Sie sind entzückt?

Zuschauer. Es ist mir mehr als einmal geschehen.

Anwalt. Können Sie wol sagen, unter welchen Umständen?

Zuschauer. Es sind so viele Fälle, daß es mir schwer sein würde, sie aufzuzählen.

Anwalt. Und doch haben Sie es schon gesagt; gewiß am Meisten, wenn Alles zusammenstimmte.

Zuschauer. Ohne Widerrede!

Anwalt. Stimmte eine solche vollkommne Aufführung mit sich selbst oder mit einem andern Naturprodukt zusammen?

Zuschauer. Wol ohne Frage mit sich selbst.

Anwalt. Und die Uebereinstimmung war doch wol ein Werk der Kunst?

Zuschauer. Gewiß!

Anwalt. Wir sprachen vorher der Oper eine Art Wahr-

heit ab; wir behaupteten, daß sie keineswegs das, was sie nachahmt, wahrscheinlich darstelle; können wir ihr aber eine innere Wahrheit, die aus der Konsequenz eines Kunstwerks entspringt, ableugnen?

Zuschauer. Wenn die Oper gut ist, macht sie freilich eine kleine Welt für sich aus, in der Alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eignen Gesetzen beurtheilt, nach ihren eignen Eigenschaften gefühlt sein will.

Anwalt. Sollte nun nicht daraus folgen, daß das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden sei und daß der Künstler keineswegs streben sollte noch dürfe, daß sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine?

Zuschauer. Aber es scheint uns doch so oft als ein Naturwerk.

Anwalt. Ich darf es nicht leugnen. Darf ich dagegen aber auch aufrichtig sein?

Zuschauer. Warum das nicht! Es ist ja doch unter uns diesmal nicht auf Komplimente angesehen.

Anwalt. So getraue ich mir zu sagen: Nur dem ganz ungebildeten Zuschauer kann ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen, und ein solcher ist dem Künstler auch lieb und werth, ob er gleich nur auf der untersten Stufe steht. Leider aber nur so lange, als der Künstler sich zu ihm herabläßt, wird Jener zufrieden sein; niemals wird er sich mit dem ächten Künstler erheben, wenn Dieser den Flug, zu dem ihn das Genie treibt, beginnen, sein Werk im ganzen Umfang vollenden muß.

Zuschauer. Es ist sonderbar, doch läßt sich's hören.

Anwalt. Sie würden es nicht gern hören, wenn Sie nicht schon selbst eine höhere Stufe erstiegen hätten.

Zuschauer. Lassen Sie mich nun selbst einen Versuch machen, das Abgehandelte zu ordnen und weiter zu gehen, lassen Sie mich die Stelle des Fragenden einnehmen!

Anwalt. Desto lieber.

Zuschauer. Nur dem Ungebildeten, sagen Sie, könne ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen.

Anwalt. Gewiß! Erinnern Sie sich der Vögel, die nach des großen Meisters Kirschen flogen!

Zuschauer. Nun, beweist das nicht, daß diese Früchte vortrefflich gemalt waren?

Anwalt. Keineswegs, vielmehr beweist es mir, daß diese Liebhaber ächte Sperlinge waren.

Zuschauer. Ich kann mich doch deswegen nicht erwehren, ein solches Gemälde für vortrefflich zu halten.

Anwalt. Soll ich Ihnen eine neuere Geschichte erzählen?

Zuschauer. Ich höre Geschichten meistens lieber als Räsonnement.

Anwalt. Ein großer Naturforscher besaß unter seinen Hausthieren einen Affen, den er einst vermißte und nach langem Suchen in der Bibliothek fand. Dort saß das Thier an der Erde und hatte die Kupfer eines ungebundnen naturgeschichtlichen Werkes um sich her zerstreut. Erstaunt über dieses eifrige Studium des Hausfreundes, nahte sich der Herr und sah zu seiner Verwunderung und zu seinem Verdruß, daß der genäschige Affe die sämmtlichen Käfer, die er hie und da abgebildet gefunden, herausgespeist habe.

Zuschauer. Die Geschichte ist lustig genug.

Anwalt. Und passend, hoffe ich. Sie werden doch nicht diese illuminirten Kupfer dem Gemälde eines so großen Künstlers an die Seite setzen?

Zuschauer. Nicht leicht.

Anwalt. Aber den Affen doch unter die ungebildeten Liebhaber rechnen?

Zuschauer. Wohl, und unter die gierigen dazu. Sie erregen in mir einen sonderbaren Gedanken. Sollte der ungebildete Liebhaber nicht eben deswegen verlangen, daß ein Kunstwerk natürlich sei, um es nur auch auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise genießen zu können?

Anwalt. Ich bin völlig dieser Meinung.

Zuschauer. Und Sie behaupteten daher, daß ein Künstler sich erniedrige, der auf diese Wirkung losarbeite?

Anwalt. Es ist meine feste Ueberzeugung.

Zuschauer. Ich fühle aber hier noch immer einen Widerspruch. Sie erzeigten mir vorhin und auch sonst schon die Ehre, mich wenigstens unter die halbgebildeten Liebhaber zu zählen.

Anwalt. Unter die Liebhaber, die auf dem Wege sind, Kenner zu werden.

Zuschauer. Nun, so sagen Sie mir: Warum erscheint auch mir ein vollkommnes Kunstwerk als ein Naturwerk?

Anwalt. Weil es mit Ihrer bessern Natur übereinstimmt, weil es übernatürlich, aber nicht außernatürlich ist. Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes

und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in Eins gefaßt und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein, und dieser findet das Vortreffliche, das in sich Vollendete auch seiner Natur gemäß. Davon hat der gemeine Liebhaber keinen Begriff; er behandelt ein Kunstwerk wie einen Gegenstand, den er auf dem Markte antrifft; aber der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Ueberirdische der kleinen Kunstwelt; er fühlt, daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt anschauen und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.

Zuschauer. Gut, mein Freund! Ich habe bei Gemälden, im Theater, bei andern Dichtungsarten wol ähnliche Empfindungen gehabt und das ungefähr geahnet, was Sie fordern. Ich will künftig noch besser auf mich und auf die Kunstwerke Acht geben; wenn ich mich aber recht besinne, so sind wir sehr weit von dem Anlaß unsers Gesprächs abgekommen. Sie wollten mich überzeugen, daß ich die gemalten Zuschauer in unserer Oper zulässig finden solle; und noch sehe ich nicht, wenn ich bisher auch mit Ihnen einia aeworden bin, wie Sie auch diese Lizenz vertheidigen und unter welcher Rubrik Sie diese gemalten Theilnehmer bei mir einführen wollen.

Anwalt. Glücklicherweise wird die Oper heute wiederholt, und Sie werden sie doch nicht versäumen wollen?

Zuschauer. Keineswegs!

Anwalt. Und die gemalten Männer —

Zuschauer. Werden mich nicht verscheuchen, weil ich mich für etwas besser als einen Sperling halte.

Anwalt. Ich wünsche, daß ein beiderseitiges Interesse uns bald wieder zusammenführen möge.

Der Sammler und die Seinigen.



Vorbemerkung des Herausgebers.

Der Gedanke zu dieser „Kunstnovelle“ — wenn bei dem gänzlichen Fehlen von Begebnissen eine solche Bezeichnung gestattet ist — wurde am 20. November 1798 von Goethe und Schiller gemeinsam besprochen und die Ausführung von dem Ersteren alsbald begonnen; die Beendigung des Ganzen erfolgte indessen erst im Mai des nächsten Jahres, als die erste Hälfte schon in den „Propyläen“ gedruckt war (Brief an Schiller vom 27. April, an Meyer vom 12. Mai 1799). Die Absicht des „Kunstsammlers“, wie Goethe die Schrift anfangs nannte, bestand nach seinen eigenen Worten darin, daß die verschiedenen Richtungen, welche Künstler und Liebhaber nehmen können, wenn sie nicht aufs Ganze der Kunst ausgehen, sondern sich an einzelne Theile halten, auf eine heitere Weise dargestellt würden. Schiller, der sich für die Sache lebhaft interessirte und an ihrer Ausführung wesentlichen Antheil hat, versprach sich von der im „Sammler“ liegenden Polemik eine Wirkung, wie sie vor Kurzem die Xenien gehabt hatten, und schlug vor, daß schon bei Gelegenheit der Ankündigung des betreffenden Propyläen-Stücks in Posselt's „Anzeiger“ auf diese beabsichtigte Polemik hingewiesen werden sollte. Indessen ist weder dies wirklich geschehen noch hat der „Sammler“ einen besondern Effekt hervorgebracht. Die Gründe sind theils in der geringen Verbreitung der „Propyläen“ zu suchen, — sie wurden kaum in 300 Exemplaren abgesetzt, — dann aber auch darin, daß nur selten eine einzelne Person, sondern meist ganze Kategorien von Künstlern und Kunstkennern angegriffen werden. Und doch liegt in unserer Novelle eine auch für Kunstkritik keinesweges geringfügige Leistung vor. Daß Goethe sich der dichterischen Freiheit bediente, der Definition schwieriger Begriffe und der vollständigen Lösung von kritischen Fragen durch freie Anwendung des Gesprächs und selbst schon durch die epistolarische Form zu entgehen, wird

ihm nur zum Verdienst angerechnet werden können; denn er ließ jener Stilgattung dadurch nicht nur ihr Recht widerfahren, sondern deutete damit auch zugleich die Grenze an, über die er in philosophisch-ästhetischer Darstellung nicht gern hinausgehen mochte. Jedenfalls tritt nach der von ihm gewählten Methode der Inhalt des Ganzen in sehr anschaulicher Weise hervor, so daß es fast des Schemas nicht bedurft hätte, welches wir in dem letzten Briefe finden. Die ganze Frage wird aus dem Gegensatze zwischen „Ernst“ und „Spiel“ hergeleitet und durch die Verbindung beider Glieder gelöst. Der Ernst in der Kunst, oder vielmehr die Kunst nur als „ernste Thätigkeit“ aufgefaßt, bringt Nachahmer, Charakteristiker und Kleinkünstler hervor; als „spielende Thätigkeit“ erzeugt sie die Phantomisten, Undulisten und Skizzisten. Das Richtige liegt in der Mitte: die Gegensätze müssen vereinigt, Spiel und Ernst müssen verbunden werden, damit die Kunst ihre höchste Vollendung als Kunstwahrheit in der Einheit von Anmuth und Würde erreiche.

Der Sammler und die Seinigen.

Erster Brief.

Wenn Ihr Abschied nach den zwei vergnügten, nur zu schnell verflossnen Tagen mich eine große Lücke und Leere fühlen ließ, so hat Ihr Brief, den ich so bald erhielt, so haben die beigefügten Manuskripte mich wieder in eine behagliche Stimmung versetzt, derjenigen ähnlich, die ich in Ihrer Gegenwart empfand. Ich habe mich unsers Gesprächs wieder erinnert, ich habe die ähnlichen Gesinnungen in Ihren Papieren wieder angetroffen und mich jetzt wie damals gefreut, daß wir in so vielen Fällen als Kunstbeurtheiler zusammentreffen.

Diese Entdeckung ist mir doppelt schätzbar, indem ich Ihre Meinung sowie die meinige täglich prüfen kann; ich darf nur ein Fach meiner Sammlung, welches ich will, vornehmen, darf es durchgehen und mit unsern theoretischen und praktischen Aphorismen zusammenhalten. Da geht es denn oft recht gut und heiter, manchmal stoße ich an, manchmal kann ich weder mit Ihnen noch mit mir selbst einig werden. Indessen bewährt sich doch, daß man schon viel gewonnen hat, wenn man in Hauptsachen mit einander übereintrifft, wenn das Kunsturtheil, das zwar wie eine Wage immer hin und wieder schwankt, doch an einem tüchtigen Kloben befestigt ist und nicht, wenn ich im Gleichniß verharren darf, Wage und Wagschalen zugleich hin und wieder geworfen werden.

Sie haben für die Schrift, die Sie herauszugeben gedenken, durch diese Probestücke meine Hoffnungen und meine stille Theilnahme verstärkt, und gern will ich auch auf irgend eine

Weise, deren ich mich fähig fühle, zu ihren Absichten mit beitragen. Theorie ist nie meine Sache gewesen; was Sie von meinen Erfahrungen brauchen können, steht von Herzen zu Diensten. Und um hiervon einen Beweis zu geben, fange ich sogleich an, Ihren Wunsch zu erfüllen. Ich werde Ihnen nach und nach die Geschichte meiner Sammlung aufzeichnen, deren wunderliche Elemente schon Manchen überrascht haben, wenn er gleich durch den Ruf schon genugsam vorbereitet zu mir kam. Auch Ihnen ist es also gegangen. Sie wunderten sich über den seltsamen Reichthum in den verschiedensten Fächern, und Ihre Verwunderung würde noch gestiegen sein, wenn Zeit und Neigung Ihnen erlaubt hätte, von Allem Kenntniß zu nehmen, was ich besitze.

Von meinem Großvater brauche ich am Wenigsten zu sagen; er legte den Grund zum Ganzen, und wie gut er ihn gelegt hat, bürgt mir selbst Ihre Aufmerksamkeit auf Alles das, was sich von ihm herschrieb. Sie hefteten sich vorzüglich an diesen Pfeiler unsers seltsamen Familiengebäudes mit einer solchen Neigung und Liebe, daß ich Ihre Ungerechtigkeit gegen einige andere Fächer nicht unangenehm empfand und gern mit Ihnen bei jenen Werken verweilte, die auch mir wegen ihres Werths, ihres Alters und ihres Herkommens heilig sind. Freilich kommt es viel auf den Charakter, auf die Neigung eines Liebhabers an, wohin die Liebe zum Gebildeten, wohin der Sammlungsgeist — zwei Neigungen, die sich oft im Menschen finden — ihre Richtung nehmen sollen; und ebensoviel, möchte ich behaupten, hängt der Liebhaber von der Zeit ab, in die er kommt, von den Umständen, unter denen er sich befindet, von gleichzeitigen Künstlern und Kunsthändlern, von den Ländern, die er zuerst besucht, von den Nationen, mit denen er in irgend einem Verhältniß steht. Gewiß, von tausend dergleichen Zufälligkeiten hängt er ab. Was kann nicht Alles zusammentreffen, um ihn solid oder flüchtig, liberal oder auf irgend eine Weise beschränkt, überschauend oder einseitig zu machen!

Dem Glücke sei es gedankt, daß mein Großvater in die beste Zeit, in die glücklichste Lage kam, um das an sich zu ziehen, was einem Privatmanne gegenwärtig fast unmöglich sein würde. Rechnungen und Briefe über den Ankauf sind noch in meinen Händen, und wie unverhältnißmäßig sind die Preise gegen die jetzigen, die eine allgemeinere Liebhaberei aller Nationen so hoch gesteigert hat!

Ja, die Sammlung dieses würdigen Mannes ist für mich, für meine übrigen Besitzungen, für mein Verhältniß und mein Urtheil, was die Dresdener Sammlungen für Deutschland sind, eine ewige Quelle ächter Kenntniß für den Jüngling, für den Mann Stärkung des Gefühls und guter Grundsätze, und für einen jeden, selbst für den flüchtigsten Beschauer heilsam; denn das Vortreffliche wirkt auf Eingeweihte nicht allein. Ihr Ausspruch, meine Herren, daß keines dieser Werke, die sich von meinem guten Alten herschreiben, sich neben jenen königlichen Schätzen schämen dürfte, hat mich nicht stolz, er hat mich nur zufrieden gemacht; denn in der Stille hatte ich dieses Urtheil schon selbst gewagt.

Ich schließe diesen Brief, ohne meinen Vorsatz erfüllt zu haben. Ich schwätzte, anstatt zu erzählen. Zeigt sich doch in Beidem die gute Laune eines Alten so gern! Kaum habe ich noch Platz, Ihnen zu sagen, daß Oheim und Nichten Sie herzlich grüßen, und daß Julie besonders sich öfter und lebhafter nach der lange verzögerten Dresdener Reise erkundigt, weil sie hoffen kann, unterwegs ihre neuen und so lebhaft verehrten Freunde wiederzusehen. Und fürwahr, auch keiner ihrer alten Freunde soll sich herzlicher als der Oheim unterzeichnen

Ihren treu verbundnen.

Zweiter Brief.

Sie haben durch die gute Aufnahme des jungen Mannes, der sich mit einem Briefe von mir bei Ihnen vorstellte, eine doppelte Freude gemacht, indem Sie ihm einen heitern Tag und mir durch ihn eine lebhafte mündliche Nachricht von sich, Ihrem Zustande, Ihren Arbeiten und Vorsätzen verschafften.

Diese lebhafte Unterhaltung über Sie in den ersten Augenblicken seiner Wiederkunft verbarg mir, wie sehr er sich in seiner Abwesenheit verändert hat. Als er auf Akademien zog, versprach er viel. Er trat aus der Schule, stark im Griechischen und Lateinischen, mit schönen Kenntnissen beider Literaturen, bewandert in der alten und neuen Geschichte, nicht ungeübt in der Mathematik, und was noch Alles erfordert wird, um dereinst ein tüchtiger Schulmann zu werden; und nun kommt er zu unserer größten Betrübniß als Philosoph zurück. Der Philosophie hat er sich vorzüglich, ja ausschließlich gewidmet, und

unsere kleine Sozietät, mich eingeschlossen, die wir denn freilich keine sonderlichen philosophischen Anlagen zu haben scheinen, ist sämmtlich um Unterhaltung mit ihm verlegen; was wir verstehen, interessirt ihn nicht, und was ihn interessirt, verstehen wir nicht. Er redet eine neue Sprache, und wir sind zu alt, sie ihm abzulernen.

Was ist das mit der Philosophie und besonders mit der neuen für eine wunderliche Sache! In sich selbst hineinzugehen, seinen eignen Geist über seinen Operationen zu ertappen, sich ganz in sich zu verschließen, um die Gegenstände desto besser kennen zu lernen! Ist das wol der rechte Weg? Der Hypochondrist, sieht der die Sachen besser an, weil er immer in sich gräbt und sich untergräbt? Gewiß, diese Philosophie scheint mir eine Art von Hypochondrie zu sein, eine falsche Art von Neigung, der man einen prächtigen Namen gegeben hat. Verzeihen Sie einem Alten, verzeihen Sie einem praktischen Arzte!

Doch hievon ja nichts weiter! Die Politik hat mir meinen Humor nicht verdorben, und es soll der Philosophie gewiß auch nicht gelingen; also geschwind ins Asyl der Kunst, geschwind zur Geschichte, die ich versprochen habe, damit nicht diesem Briefe gerade das mangle, weswegen er angefangen ist!

Als mein Großvater todt war, zeigte der Vater erst, daß er nur für eine gewisse Art von Kunstwerken eine entschiedne Liebhaberei habe; ihn erfreute die genaue Nachahmung der natürlichen Dinge, die man damals mit Wasserfarben auf einen hohen Grad getrieben hatte. Erst schaffte er nur solche Blätter an, dann hielt er sich einige Maler im Solde, die ihm Vögel, Blumen, Schmetterlinge und Muscheln mit der größten Genauigkeit malen mußten. Nichts Merkwürdiges kam in der Küche, dem Garten oder auf dem Felde vor, das nicht gleich durch den Pinsel aufs Papier fixirt worden wäre. Und so hat er manche Abweichungen verschiedner Geschöpfe bewahrt, die, wie ich sehe, den Naturforschern äußerst interessant sind.

Nach und nach ging er weiter, er erhub sich zum Porträt. Er liebte seine Frau, seine Kinder; seine Freunde waren ihm werth; daher die Anlage jener Sammlung von Porträten.

Sie erinnern sich auch wol der vielen kleinen Bildnisse, in Oel auf Kupfer gemalt. Große Meister hatten in früherer Zeit, vielleicht zur Erholung, vielleicht aus Freundschaft, dergleichen verfertigt; es war daraus eine löbliche Gewohnheit, ja eine eigne Art Malerei geworden, auf welche sich besondere Künstler legten.

Dieses Format hatte seine eignen Vortheile. Ein Porträt
n Lebensgröße, und wäre es nur ein Kopf oder ein Kniestück,
immt für das Interesse, das es bringt, immer einen zu großen
laum ein. Jeder fühlende wohlhabende Mann sollte sich und
eine Familie, und zwar in verschiednen Epochen des Lebens
ialen lassen. Von einem geschickten Künstler bedeutend in einem
einen Raume vorgestellt, würde man wenig Platz einnehmen;
ian könnte auch alle seine guten Freunde um sich her ver=
ammeln, und die Nachkommen würden für diese Gesellschaft
och immer ein Plätzchen finden. Ein großes Porträt hingegen
iacht gewöhnlicherweise, besonders in den neuern Zeiten zugleich
iit dem Besitzer den Erben Platz, und die Moden verändern
ch so sehr, daß eine selbst gutgemalte Großmutter zu den Ta=
eten, den Möbels und dem übrigen Zimmerschmuck ihrer
nkelin unmöglich mehr passen kann.

Indessen hängt der Künstler vom Liebhaber seiner Zeit
wie der Liebhaber vom gleichzeitigen Künstler ab. Der gute
Reister, der jene kleinen Porträte fast noch allein zu machen
erstand, war gestorben; ein Anderer fand sich, der die lebens=
roßen Bilder malte.

Mein Vater hatte schon lange einen solchen in der Nähe
ewünscht; seine Neigung ging dahin, sich selbst und seine Fa=
iilie in natürlicher Größe zu sehen. Denn wie jeder Vogel,
des Insekt, das vorgestellt wurde, genau ausgemessen ward und
ußer seiner übrigen Wahrheit auch noch der Größe nach genau
iit dem Gegenstand übereinstimmen mußte, so wollte er auch,
kkurat wie er sich im Spiegel sah, auf der Leinwand dargestellt
in. Sein Wunsch ward ihm endlich erfüllt; ein geschickter
Rann fand sich, der sich auch eine Zeit lang bei uns zu ver=
eilen gefallen ließ. Mein Vater sah gut aus, meine Mutter
ar eine wohlgebildete Frau, meine Schwester übertraf alle ihre
andsmänninnen an Schönheit und Reiz; nun ging es an ein
Ralen, und man hatte nicht an einer Vorstellung genug.
Besonders wurde meine Schwester, wie Sie gesehen haben, in
iehr als einer Maske vorgestellt. Man machte auch Anstalt
i einem großen Familiengemälde, das aber nur bis zur Zeich=
ung gelangte, indem man sich weder über Erfindung noch Zu=
mmensetzung vereinigen konnte.

Ueberhaupt blieb mein Vater unbefriedigt. Der Künstler
atte sich in der französischen Schule gebildet; die Gemälde
aren harmonisch, geistreich und schienen natürlich; doch genau

mit dem Urbilde verglichen, ließen sie Vieles wünschen, und einig derselben wurden, da der Künstler die einzelnen Bemerkunger meines Vaters aus Gefälligkeit zu nutzen unternahm, am End ganz und gar verdorben.

Unvermuthet ward endlich meinem Vater sein Wunsch in ganzen Umfange gewährt. Der Sohn unsres Künstlers, ei junger Mann voller Anlagen, der bei einem Oheim, den er be erben sollte, einem Deutschen, von Jugend auf in der Lehre ge wesen war, besuchte seinen Vater, und der meinige entdeckte i ihm ein Talent, das ihn völlig befriedigte. Meine Schwester sollt sogleich von ihm dargestellt werden, und es geschah mit eine unglaublichen Genauigkeit, woraus zwar zuletzt kein geschmac volles, aber natürliches und wahres Bild entsprang. D stand sie nun, wie sie gewöhnlich in den Garten ging, ihr braunen Haare theils um die Stirne fallend, theils in starke Zöpfen zurückgeflochten und mit einem Bande hinaufgebunden den Sonnenhut am Arm, mit den schönsten Nelken, die de Vater besonders schätzte, ausgefüllt, und eine Pfirsche in de Hand von einem Baume, der dieses Jahr zuerst getragen hatte

Glücklicherweise fanden sich diese Umstände sehr wahr zu sammen, ohne abgeschmackt zu sein; mein Vater war entzück und der alte Maler machte seinem Sohne gerne Platz, mit desse Arbeiten nun eine ganz neue Epoche in unserm Hause sich eröffnete die mein Vater als die vergnügteste Zeit seines Lebens ansah Jede Person ward nun gemalt mit Allem, womit sie sich gewöhnlic beschäftigte, was sie gewöhnlich umgab. Ich darf Ihnen von diese Bildern nichts weiter sagen; Sie haben gewiß die neckische Geschä tigkeit meiner Julie nicht vergessen, die Ihnen nach und nach fast da ganze Beiwesen der Gemälde, insofern sich die Requisiten no im Hause fanden, zusammenschaffte, um Sie von der höchste Wahrheit der Nachahmung zu überzeugen. Da war des Gro vaters Schnupftabaksdose, seine große silberne Taschenuhr, sei Stock mit dem Topasknopfe, die Nählade der Großmutter un ihre Ohrringe. Julie hatte selbst noch ein elfenbeinernes Spie zeug bewahrt, das sie auf einem Gemälde als Kind in de Hand hat; sie stellte sich mit eben der Geberde neben das Bil das Spielzeug glich noch ganz genau, das Mädchen glich nic mehr, und ich erinnere mich unserer damaligen Scherze no recht gut.

Neben der ganzen Familie war in Zeit von einem Jah nun auch fast der ganze Hausrath abgemalt, und der jun

Künstler mochte bei der nicht immer unterhaltenden Arbeit sich
öfters durch einen Blick auf meine Schwester stärken — eine
...ur, die um desto heilsamer war, als er in ihren Augen das,
...as er suchte, zu finden schien. Genug, die jungen Leute
...urden einig, mit einander zu leben und zu sterben. Die
...utter begünstigte diese Neigung; der Vater war zufrieden, ein
...lches Talent, das er kaum mehr entbehren konnte, in seiner
...amilie zu fixiren. Es ward ausgemacht, daß der Freund noch
...rst eine Reise durch Deutschland thun, die Einwilligung seines
...heims und Vaters beibringen und sodann auf immer der
...nsere werden sollte.

Das Geschäft war bald vollzogen, und ob er gleich sehr
...hnell zurückkam, so brachte er doch eine schöne Summe Geldes
...it, die er sich an verschiedenen Höfen bald erworben hatte. Ein
...lückliches Paar ward verbunden, und unsere Familie erlebte
...ne Zufriedenheit, die bis an den Tod der Theilnehmer fort-
...auerte.

Mein Schwager war ein sehr wohlgebildeter, im Leben sehr
...equemer Mann; sein Talent genügte meinem Vater, seine
...iebe meiner Schwester, mir und den Hausgenossen seine Freund-
...chkeit. Er reiste den Sommer durch, kam wohlbelohnt wieder
...ach Hause, der Winter war der Familie gewidmet; er malte
...ine Frau, seine Töchter gewöhnlich des Jahres zweimal.

Da ihm Alles bis auf die geringste Kleinigkeit so wahrhaft,
so täuschend gelang, fiel endlich mein Vater auf eine sonder-
...re Idee, deren Ausführung ich Ihnen beschreiben muß, weil
...s Bild selbst, wie ich erzählen werde, nicht mehr vorhanden
...; sonst würde ich es Ihnen vorgezeigt haben.

In dem obern Zimmer, wo die besten Porträte hängen
...d welches eigentlich das letzte in der Reihe der Zimmer ist,
...ben Sie vielleicht eine Thüre bemerkt, die noch weiter zu
...hren scheint; allein sie ist blind, und wenn man sie sonst er-
...fnete, zeigte sich ein mehr überraschender als erfreulicher Gegen-
...nd. Mein Vater trat mit meiner Mutter am Arme gleichsam
...raus und erschreckte durch die Wirklichkeit, welche theils durch
...e Umstände, theils durch die Kunst hervorgebracht war. Er
...r abgebildet, wie er gewöhnlich gekleidet von einem Gastmahl,
...s einer Gesellschaft nach Hause kam. Das Bild ward an
...m Orte, zu dem Orte mit aller Sorgfalt gemalt, die Figuren
...s einem gewissen Standpunkte genau perspektivisch gehalten

und die Kleidungen mit der größten Sorgfalt zum entschiedensten Effekte gebracht. Damit das Licht von der Seite gehörig einfiele, ward ein Fenster verrückt und Alles so gestellt, daß die Täuschung vollkommen werden mußte.

Leider hat aber ein Kunstwerk, das sich der Wirklichkeit möglichst näherte, auch gar bald die Schicksale des Wirklichen erfahren. Der Blendrahm mit der Leinwand war in die Thürbekleidung befestigt und so den Einflüssen einer feuchten Mauer ausgesetzt, die um so heftiger wirkten, als die verschlossene Thür alle Luft abhielt; und so fand man nach einem strengen Winter, in welchem das Zimmer nicht eröffnet worden war, Vater und Mutter völlig zerstört, worüber wir uns um so mehr betrübten, als wir sie schon vorher durch den Tod verloren hatten.

Doch ich kehre wieder zurück; denn ich habe noch von den letzten Vergnügungen meines Vaters im Leben zu reden.

Nachdem gedachtes Bild vollendet war, schien nichts weiter seine Freude dieser Art vermehren zu können, und doch war ihm noch eine vorbehalten. Ein Künstler meldete sich und schlug vor, die Familie über die Natur in Gips abzugießen und sie alsdann in Wachs mit natürlichen Farben wirklich aufzustellen. Das Bildniß eines jungen Gehilfen, den er bei sich hatte, zeigte sein Talent, und mein Vater entschloß sich zu der Operation. Sie lief glücklich ab, der Künstler arbeitete mit der größten Sorgfalt und Genauigkeit das Gesicht und die Hände nach. Eine wirkliche Perrücke, ein damastner Schlafrock wurden dem Phantom gewidmet, und so sitzt der gute Alte noch jetzt hinter einem Vorhange, den ich vor Ihnen nicht aufzuziehen wagte.

Nach dem Tode meiner Eltern blieben wir nicht lange zusammen. Meine Schwester starb noch jung und schön; ihr Mann malte sie im Sarge. Seine Töchter, die, wie sie heranwuchsen, die Schönheit der Mutter gleichsam in zwei Portionen darstellten, konnte er vor Wehmuth nicht malen. Oft stellte er die kleinen Geräthschaften, die ihr angehört hatten und die er sorgfältig bewahrte, in Stillleben zusammen, vollendete die Bilder mit der größten Genauigkeit und verehrte sie den liebsten Freunden, die er sich auf seinen Reisen erworben hatte.

Es schien, als wenn ihn diese Trauer zum Bedeutenden erhübe, da er sonst nur alles Gegenwärtige gemalt hatte. Den kleinen, stummen Gemälden fehlte es nicht an Zusammenhang und Sprache. Auf dem einen sah man in den Geräthschaften das fromme Gemüth der Besitzerin, ein Gesangbuch mit rothem

Sammt und goldnen Buckeln, einen artigen gestickten Beutel mit Schnüren und Quasten, woraus sie ihre Wohlthaten zu spenden pflegte, den Kelch, woraus sie vor ihrem Tode das Nachtmahl empfing und den er gegen einen bessern der Kirche abgetauscht hatte. Auf einem andern Bilde sah man neben einem Brode das Messer, womit sie den Kindern gewöhnlich vorzuschneiden, ein Samenkästchen, woraus sie im Frühjahr zu säen pflegte, einen Kalender, in den sie ihre Ausgaben und kleine Begebenheiten einschrieb, einen gläsernen Becher mit eingeschnittnem Namenszug, ein frühes Jugendgeschenk vom Großvater, das sich ungeachtet seiner Zerbrechlichkeit länger als sie selbst erhalten hatte.

Er setzte seine gewöhnlichen Reisen und übrigens seine gewohnte Lebensart fort. Nur fähig, das Gegenwärtige zu sehen, und nun durch das Gegenwärtige immer an den herben Verlust erinnert, konnte sein Gemüth sich nicht wiederherstellen; eine Art von unbegreiflicher Sehnsucht schien ihn manchmal zu überfallen, und das letzte Stillleben, das er malte, bestand aus Geräthschaften, die ihm angehörten und die, sonderbar gewählt und zusammengestellt, auf Vergänglichkeit und Trennung, auf Dauer und Vereinigung deuteten.

Wir fanden ihn vor dieser Arbeit einigemal nachdenkend und pausirend, was sonst seine Art nicht war, in einem gerührten, bewegten Zustande — und Sie verzeihen mir wol, wenn ich heute nur kurz abbreche, um mich wieder in eine Fassung zu setzen, aus der mich diese Erinnerung, der ich nicht länger nachhängen darf, unversehens gerückt hat.

Und doch soll dieser Brief mit einem so traurigen Schlusse nicht in Ihre Hand kommen; ich gebe meiner Julie die Feder, um Ihnen zu sagen —

*

Mein Oheim giebt mir die Feder, um Ihnen mit einer artigen Wendung zu sagen, wie sehr er Ihnen ergeben sei. Er bleibt noch immer der Gewohnheit jener guten alten Zeit getreu, wo man es für Pflicht hielt, am Ende eines Briefes von einem Freunde mit einer zierlichen Verbeugung zu scheiden. Uns Andern ist das nun schon nicht gelehrt worden; ein solcher Knicks scheint uns nicht natürlich, nicht herzlich genug. Ein Lebewohl und einen Händedruck in Gedanken, weiter wüßten wir es nicht leicht zu bringen.

Wie machen wir's nun, um den Auftrag, den Befehl meines Onkels, wie es einer gehorsamen Nichte geziemt, zu erfüllen? Will mir denn gar keine artige Wendung einfallen? Und finden Sie es wol artig genug, wenn ich Sie versichre, daß Ihnen die Nichten so ergeben sind wie der Onkel? Er hat mir verboten, sein letztes Blatt zu lesen; ich weiß nicht, was er Böses oder Gutes von mir gesagt haben mag. Vielleicht bin ich zu eitel, wenn ich denke, daß er von mir gesprochen hat. Genug, er hat mir erlaubt, den Anfang seines Briefes zu lesen, und da finde ich, daß er unsern guten Philosophen bei Ihnen anschwärzen will. Es ist nicht artig noch billig vom Oheim, einen jungen Mann, der ihn und Sie wahrhaft liebt und verehrt, darum so strenge zu tadeln, weil er so ernsthaft auf einem Wege verharrt, auf dem er sich nun einmal zu bilden glaubt. Seien Sie aufrichtig und sagen Sie mir, ob wir Frauen nicht eben deswegen manchmal besser sehen als die Männer, weil wir nicht so einseitig sind und gern Jedem sein Recht widerfahren lassen. Der junge Mann ist wirklich gesprächig und gesellig. Er spricht auch mit mir, und wenn ich gleich seine Philosophie keineswegs verstehe, so verstehe ich doch, wie mich däucht, den Philosophen.

Doch am Ende hat er diese gute Meinung, die ich von ihm hege, vielleicht nur Ihnen zu danken; denn die Rolle mit den Kupfern, begleitet von den freundlichen Worten, die er mir von Ihnen brachte, verschafften ihm freilich sogleich die beste Aufnahme.

Wie ich für dieses Andenken, für diese Güte meinen Dank einrichten soll, weiß ich selbst nicht recht; denn es scheint mir, als wenn hinter diesem Geschenk eine kleine Bosheit verborgen liege. Wollten Sie Ihrer gehorsamen Dienerin spotten, als Sie ihr diese elfenhaften Luftbilder, diese seltsamen Feen und Geistergestalten aus der Werkstatt meines Freundes Füeßli zusendeten? Was kann die arme Julie dafür, daß etwas Seltsames, Geistreiches sie aufreizt, daß sie gern etwas Wunderbares vorgestellt sieht und daß diese durcheinander ziehenden und beweglichen Träume, auf dem Papier fixirt, ihr Unterhaltung geben!

Genug, Sie haben mir eine große Freude gemacht, ob ich gleichwol sehe, daß ich mir eine neue Ruthe aufgebunden habe, indem ich Sie zu meinem zweiten Oheim annahm. Als wenn mir der erste nicht schon genug zu schaffen machte! Denn auch der kann es nicht lassen, die Kinder über ihr Vergnügen aufklären zu wollen.

Dagegen verhält sich meine Schwester besser als ich; diese äßt sich gar nicht einreden. Und weil in unserer Familie denn och eine Kunstliebhaberei sein muß, so liebt sie nur das, was nmuthig ist und was man immer gern um sich herum ehen mag.

Ihr Bräutigam — denn Alles ist nun richtig, was bei hrer Durchreise noch nicht ganz entschieden war — hat ihr us England die schönsten gemalten Kupfer geschickt, womit sie ußerst zufrieden ist; aber was sind das nicht auch für lange, eißgekleidete Schönen, mit blaßrothen Schleifen und blaß- lauen Schleiern! Was sind das nicht für interessante Mütter nit wohlgenährten Kindern und wohlgebildeten Vätern! Wenn as Alles einmal unter Glas und Mahagonirahmen, geziert it den metallnen Stäbchen, die auch bei der Sendung waren, uf einem Lilagrund das Kabinet der jungen Frau zieren wird, ann darf ich freilich Titanien mit ihrem Feengefolge, um den erwandelten Klaus Zettel beschäftigt, nicht in die Gesellschaft ringen.

Nun sieht es aus, als ob ich mich über meine Schwester ufhalte. Denn das ist ja wol das Klügste, was man thun ann, um sich Ruhe zu verschaffen, daß man gegen die Andern in Wenig unverträglich ist. Und so wäre ich denn mit diesen lättern doch endlich fertig geworden, wäre so nahe an den ntern Rand unversehens gekommen, daß nur noch der zehnte ärz und der Name Ihrer treuen Freundin, die Ihnen ein erzliches Lebewohl sagt, unterzeichnet werden kann.

Julie.

Dritter Brief.

Julie hat in ihrer letzten Nachschrift dem Philosophen das ort geredet; leider stimmt der Oheim noch nicht mit ein; enn der junge Mann hält nicht nur auf einer besondern Me- ode, die mir keineswegs einleuchtet, sondern sein Geist ist uch auf solche Gegenstände gerichtet, über die ich weder viel enke noch gedacht habe. In der Mitte meiner Sammlung gar, durch die ich fast mit allen Menschen in ein Verhältniß mme, scheint sich nicht einmal ein Berührungspunkt zu finden. elbst den historischen, den antiquarischen Antheil, den er sonst aran zu nehmen schien, hat er völlig verloren. Die Sitten-

lehre, von der ich außerhalb meines Herzens wenig weiß, be
schäftigt ihn besonders; das Naturrecht, das ich nicht vermisse
weil unser Tribunal gerecht und unsere Polizei thätig ist, ver
schlingt seine nächsten Forschungen; das Staatsrecht, das mi
in meiner frühsten Jugend schon durch meinen Oheim ver
leidet wurde, steht als das Ziel seiner Aussichten. Da ist e
nun um die Unterhaltung, von der ich mir so viel versprach
beinahe gethan, und es hilft mir nichts, daß ich ihn als eine
edeln Menschen schätze, als einen guten liebe, als einen Ver
wandten zu befördern wünsche; wir haben einander nichts z
sagen. Meine Kupfer lassen ihn stumm, meine Gemälde kalt

Wenn ich nun so für mich selbst wie hier gegen Sie, mein
Herren, als ein wahrer Oheim in der deutschen Komödie, meine
Unmuth auslasse, so zupft mich die Erfahrung wieder und er
innert mich, daß es der Weg nicht sei, sich mit den Mensche
zu verbinden, wenn wir uns die Eigenschaften exaggeriren, durc
welche sie von uns allenfalls getrennt erscheinen.

Wir wollen also lieber abwarten, wie sich das künfti
machen kann, und ich will indessen meine Pflicht gegen Si
nicht versäumen und fortfahren, Ihnen etwas von den Stifter
meiner Sammlung zu erzählen.

Meines Vaters Bruder, nachdem er als Offizier sehr bra
gedient hatte, ward nach und nach in verschiednen Staats
geschäften und zuletzt bei sehr wichtigen Fällen gebraucht. E
kannte fast alle Fürsten seiner Zeit und hatte durch die Geschenk
die mit ihren Bildnissen in Email und Miniatur verziert waren
eine Liebhaberei zu solchen Kunstwerken gewonnen. Er ver
schaffte sich nach und nach die Porträts verstorbner sowol al
lebender Potentaten, wenn die goldnen Dosen und brillantne
Einfassungen zu den Goldschmieden und Juwelenhändlern wiede
zurückkehrten, und so besaß er endlich einen Staatskalende
seines Jahrhunderts in Bildnissen.

Da er viel reiste, wollte er seinen Schatz immer bei sic
haben, und es war möglich, die Sammlung in einen sehr enge
Raum zu bringen. Nirgends zeigte er sie vor, ohne daß ih
das Bildniß eines Lebenden oder Verstorbenen aus irgend eine
Schmuckkästchen zugeflogen wäre; denn das Eigne hat eine b
stimmte Sammlung, daß sie das Zerstreute an sich zieht un
selbst die Affektion eines Besitzers gegen irgend ein einzelne
Kleinod durch die Gewalt der Masse gleichsam aufhebt und ve
nichtet.

Von den Porträten, unter welchen sich auch ganze Figuren, zum Beispiel allegorisch als Jägerinnen und Nymphen vorgestellte Prinzessinen fanden, verbreitete er sich zuletzt auf andere kleine Gemälde dieser Art, wobei er jedoch mehr auf die äußerste Feinheit der Ausführung als auf die höhern Kunstzwecke sah, die freilich auch in dieser Gattung erreicht werden können. Sie haben das Beste dieser Sammlung selbst bewundert; nur Weniges ist gelegentlich durch mich hinzugekommen.

Um nun endlich von mir als dem gegenwärtigen, vergnügten Besitzer, doch auch oft genug inkommodirten Kustoden der wohlbekannten und wohlbelobten Sammlung zu reden, so war meine Neigung von Jugend auf der Liebhaberei meines Oheims, ja auch meines Vaters entgegengesetzt.

Ob die etwas ernsthaftere Richtung meines Großvaters auf mich geerbt hatte, oder ob ich, wie man es so oft bei Kindern findet, aus Geist des Widerspruchs mit vorsätzlicher Unart mich von dem Wege des Vaters, des Oheims entfernte, will ich nicht entscheiden; genug, wenn Jener durch die genauste Nachahmung, durch die sorgfältigste Ausführung das Kunstwerk mit dem Naturwerke völlig auf einer Linie sehen wollte, wenn Dieser eine kleine Tafel nur insofern schätzte, als sie durch die zartesten Punkte gleichsam ins Unendliche getheilt war, wenn er immer ein Vergrößerungsglas bei der Hand hielt und dadurch das Wunder einer solchen Arbeit noch zu vergrößern glaubte, so konnte ich kein ander Vergnügen an Kunstwerken finden, als wenn ich Skizzen vor mir sah, die mir auf einmal einen lebhaften Gedanken zu einem etwa auszuführenden Stücke vor Augen legten.

Die trefflichen Blätter von dieser Art, welche sich in meines Großvaters Sammlung befanden und die mich hätten belehren können, daß eine Skizze mit ebensoviel Genauigkeit als Geist gezeichnet werden könnte, dienten, meine Liebhaberei anzufachen, ohne sie eben zu leiten. Das Kühnhingestrichene, Wildausgetuschte, Gewaltsame reizte mich, selbst das, was mit wenigen Zügen nur die Hieroglyphe einer Figur war, wußte ich zu lesen und schätzte es übermäßig; von solchen Blättern begann die kleine Sammlung, die ich als Jüngling anfing und als Mann fortsetzte.

Auf diese Weise blieb ich mit Vater, Schwager und Oheim beständig im Widerspruch, der sich um so mehr verlängerte und befestigte, als Keiner die Art, sich mir oder mich ihm zu nähern, verstand.

Ob ich gleich, wie gesagt, nur meistens die geistreiche Hand schätzte, so konnte es doch nicht fehlen, daß nicht auch manches ausgeführte Stück in meine Sammlung gekommen wäre. Ich lernte, ohne es selbst recht gewahr zu werden, den glücklichen Uebergang von einem geistreichen Entwurf zu einer geistreichen Ausführung schätzen; ich lernte das Bestimmte verehren, ob ich gleich immer daran die unerläßliche Forderung that, daß der bestimmteste Strich zugleich auch empfunden sein sollte.

Hierzu trugen die eigenhändigen Radirungen verschiedner italienischen Meister, die meine Sammlung noch aufbewahrt, das Ihrige treulich bei, und so war ich auf gutem Wege, auf welchem eine andere Neigung mich frühzeitig weiter brachte.

Ordnung und Vollständigkeit waren die beiden Eigenschaften, die ich meiner kleinen Sammlung zu geben wünschte; ich las die Geschichte der Kunst, ich legte meine Blätter nach Schulen, Meistern und Jahren, ich machte Katalogen und muß zu meinem Lobe sagen, daß ich den Namen keines Meisters, die Lebensumstände keines braven Mannes kennen lernte, ohne mich nach irgend einer seiner Arbeiten zu bemühen, um sein Verdienst nicht nur in Worten nachzusprechen, sondern es wirklich und anschaulich vor mir zu haben.

So stand es um meine Sammlung, um meine Kenntnisse und ihre Richtung, als die Zeit herankam, die Akademie zu beziehen. Die Neigung zu meiner Wissenschaft, welches nun einmal die Medizin sein sollte, die Entfernung von allen Kunstwerken, die neuen Gegenstände, ein neues Leben drängten meine Liebhaberei in die Tiefe meines Herzens zurück, und ich fand nur Gelegenheit, mein Auge an dem Besten zu üben, was wir von Abbildungen anatomischer, physiologischer und naturhistorischer Gegenstände besitzen.

Noch vor dem Ende meiner akademischen Laufbahn sollte sich mir eine neue und für mein ganzes Leben entscheidende Aussicht eröffnen; ich fand Gelegenheit, Dresden zu sehen. Mit welchem Entzücken, ja mit welchem Taumel durchwandelte ich das Heiligthum der Galerie! Wie manche Ahnung ward zum Anschauen! Wie manche Lücke meiner historischen Kenntniß ward nicht ausgefüllt, und wie erweiterte sich nicht mein Blick über das prächtige Stufengebäude der Kunst! Ein selbstgefälliger Rückblick auf die Familiensammlung, die einst mein werden sollte, war von den angenehmsten Empfindungen begleitet, und da ich nicht Künstler sein konnte, so wäre ich in Verzweiflung

gerathen, wenn ich nicht schon vor meiner Geburt zum Liebhaber und Sammler bestimmt gewesen wäre.

Was die übrigen Sammlungen auf mich gewirkt, was ich sonst noch gethan, um in der Kenntniß nicht stehen zu bleiben, und wie diese Liebhaberei neben allen meinen Beschäftigungen hergegangen und mich wie ein Schutzgeist begleitet, davon will ich Sie nicht unterhalten; genug, daß ich alle meine übrigen Fähigkeiten auf meine Wissenschaft, auf ihre Ausübung verwendete, daß meine Praxis fast meine ganze Thätigkeit verschlang und daß eine ganz heterogene Beschäftigung meine Liebe zur Kunst, meine Leidenschaft zu sammeln nur zu vermehren schien.

Das Uebrige werden Sie leicht, da Sie mich und meine Sammlung kennen, hinzusetzen. Als mein Vater starb und dieser Schatz nun zu meiner Disposition gelangte, war ich gebildet genug, um die Lücken, die ich fand, nicht als Sammler nur auszufüllen, weil es Lücken waren, sondern einigermaßen als Kenner, weil sie ausgefüllt zu werden verdienten. Und so glaube ich noch, daß ich nicht auf unrechtem Wege bin, indem ich meine Neigung mit der Meinung vieler wackern Männer, die ich kennen lernte, übereinstimmend finde. Ich bin nie in Italien gewesen, und doch habe ich meinen Geschmack, so viel es möglich war, ins Allgemeine auszubilden gesucht. Wie es damit steht, kann Ihnen nicht verborgen sein. Ich will nicht leugnen, daß ich vielleicht meine Neigung hie und da mehr hätte reinigen können und sollen. Doch wer möchte mit ganz gereinigten Neigungen leben!

Für diesmal und für immer genug von mir selbst. Möge sich mein ganzer Egoism innerhalb meiner Sammlung befriedigen! Mittheilung und Empfänglichkeit sei übrigens das Losungswort, das Ihnen von Niemand lebhafter, mit mehr Neigung und Zutrauen zugerufen werden kann als von Dem, der sich unterzeichnet

Ihren aufrichtig ergebnen.

Vierter Brief.

Sie haben mir, meine Herren, abermals einen überzeugenden Beweis Ihres freundschaftlichen Andenkens gegeben, indem Sie

mir die ersten Stücke der Propyläen nicht nur so bald zugesendet, sondern mir außerdem noch Manches im Manuskripte mitgetheilt, das mir bei mehrerer Breite Ihre Absichten deutlicher sowie die Wirkung lebhafter macht. Sie haben den Zuruf am Schlusse meines vorigen Briefes recht schön und freundlich erwidert, und ich danke Ihnen für die günstige Aufnahme, womit Sie die kurze Geschichte meiner Sammlung beehren.

Ihre gedruckten, Ihre geschriebenen Blätter riefen mir und den Meinigen jene angenehmen Stunden zurück, die Sie mir damals verschafften, als Sie der üblen Jahrszeit ungeachtet einen ziemlichen Umweg machten, um die Sammlung eines Privatmannes kennen zu lernen, die Ihnen in manchen Fächern genugthat und deren Besitzer von Ihnen ohne langes Bedenken mit einer aufrichtigen Freundschaft beglückt ward. Die Grundsätze, die Sie damals äußerten, die Ideen, womit Sie sich vorzüglich beschäftigten, finde ich in diesen Blättern wieder; ich sehe, Sie sind unverrückt auf Ihrem Wege geblieben, Sie sind vorgeschritten, und so darf ich hoffen, daß Sie nicht ohne Interesse vernehmen werden, wie es mir in meinem Kreise ergangen ist und ergeht. Ihre Schrift muntert, Ihr Brief fordert mich auf. Die Geschichte meiner Sammlung ist in Ihren Händen; auch darauf kann ich weiter bauen; denn nun habe ich Ihnen einige Wünsche, einige Bekenntnisse vorzulegen.

Bei Betrachtung der Kunstwerke eine hohe unerreichbare Idee immer im Sinne zu haben, bei Beurtheilung dessen, was der Künstler geleistet hat, den großen Maßstab anzuschlagen, der nach dem Besten, was wir kennen, eingetheilt ist, eifrig das Vollkommenste aufzusuchen, den Liebhaber sowie den Künstler immer an die Quelle zu weisen, ihn auf hohe Standpunkte zu versetzen, bei der Geschichte wie bei der Theorie, bei dem Urtheil wie in der Praxis immer gleichsam auf ein Letztes zu dringen, ist löblich und schön, und eine solche Bemühung kann nicht ohne Nutzen bleiben.

Sucht doch der Wardein auf alle Weise die edlern Metalle zu reinigen, um ein bestimmtes Gewicht des reinen Goldes und Silbers als einen entschiednen Maßstab aller Vermischungen, die ihm vorkommen, festzusetzen! Man bringe alsdann so viel Kupfer, als man will, wieder dazu, man vermehre das Gewicht, man vermindere den Werth, man bezeichne die Münzen, die Silbergeschirre nach gewissen Konventionen: Alles ist recht gut. Die schlechteste Scheidemünze, ja das Gemünder Silber selbst,

mag passiren; denn der Probirstein, der Schmelztiegel ist gleich bereit, eine entschiedne Probe des innern Werthes anzustellen.

Ohne Sie daher, meine Herren, wegen Ihres Ernstes, wegen Ihrer Strenge zu tadeln, möchte ich in Bezug auf mein Gleichniß Sie auf gewisse mittlere Fächer aufmerksam machen, die der Künstler sowie der Liebhaber fürs gemeine Leben nicht entbehren kann.

Zu diesen Wünschen und Vorschlägen kann ich denn doch nicht unmittelbar übergehen; ich habe noch etwas in Gedanken, eigentlich auf dem Herzen. Es muß ein Bekenntniß gethan werden, das ich nicht zurückhalten kann, ohne mich Ihrer Freundschaft völlig unwerth zu fühlen. Beleidigen kann es Sie nicht, auch nicht einmal verdrießen; es sei daher gewagt! Jeder Fortschritt ist ein Wagestück, und nur durch Wagen kommt man entschieden vorwärts. Und nun hören Sie geschwind, damit Sie das, was ich zu sagen habe, nicht für wichtiger halten, als es ist!

Der Besitzer einer Sammlung, der sie, wenn er sie auch noch so gern vorweist, doch immer zu oft vorweisen muß, wird nach und nach, er sei übrigens noch so gut und harmlos, ein Wenig tückisch werden. Er sieht ganz fremde Menschen bei Gegenständen, die ihm völlig bekannt sind, aus dem Stegreife ihre Empfindungen und Gedanken äußern. Mit Meinungen über politische Verhältnisse gegen einen Fremden herauszugehen, findet sich nicht immer Veranlassung, und die Klugheit verbietet es; Kunstwerke reizen auf, und vor ihnen genirt sich Niemand; Niemand zweifelt an seiner eignen Empfindung, und daran hat man nicht Unrecht; Niemand zweifelt an der Richtigkeit seines Urtheils, und daran hat man nicht ganz Recht.

So lange ich mein Kabinet besitze, ist mir ein einziger Mann vorgekommen, der mir die Ehre anthat zu glauben, daß ich den Werth meiner Sachen zu beurtheilen wisse; er sagte zu mir: „Ich habe nur kurze Zeit; lassen Sie mich in jedem Fache das Beste, das Merkwürdigste, das Seltenste sehen!“ Ich dankte ihm, indem ich ihn versicherte, daß er der Erste sei, der so verfahre, und ich hoffe, sein Zutrauen hat ihn nicht gereut; wenigstens schien er äußerst zufrieden von mir zu gehen. Ich will eben nicht sagen, daß er ein besonderer Kenner oder Liebhaber gewesen wäre; auch zeigte vielleicht eben sein Betragen von einer gewissen Gleichgiltigkeit, ja vielleicht ist uns ein Mann interessanter, der einen einzelnen Theil liebt, als Der, der das Ganze

nur schätzt; genug, Dieser verdiente erwähnt zu werden, weil er der Erste war und der Letzte blieb, dem meine heimliche Tücke nichts anhaben konnte.

Denn auch Sie, meine Herren, daß ich es nur gestehe, haben meiner stillen Schadenfreude einige Nahrung gegeben, ohne daß meine Verehrung, meine Liebe für sie dadurch gelitten hätte. Nicht allein, daß ich Ihnen die Mädchen aus dem Gesicht brachte — verzeihen Sie, ich mußte heimlich lächeln, wenn Sie von dem Antikenschrank, von den Bronzen, die wir eben durchsahen, immer nach der Thüre schielten, die aber nicht wieder aufgehen wollte. Die Kinder waren verschwunden und hatten den Frühstückswein mit den Zwiebacken stehen lassen; mein Wink hatte sie entfernt; denn ich wollte meinen Alterthümern eine ungetheilte Aufmerksamkeit verschaffen. Verzeihen Sie dieses Bekenntniß, und erinnern Sie sich, daß ich Sie des andern Morgens möglichst entschädigte, indem ich Ihnen im Gartenhause nicht allein die gemalten, sondern auch die lebendigen Familienbilder vorstellte und Ihnen bei einer reizenden Aussicht auf die Gegend das Vergnügen einer fröhlichen Unterhaltung verschaffte. — Nicht allein, sagte ich — und muß wol, da mir diese lange Einschaltung meine Periode verdorben hat, sie wieder anders anfangen.

Sie erzeigten mir bei Ihrem Eintritt auch eine besondere Ehre, indem Sie anzunehmen schienen, daß ich Ihrer Meinung sei, daß ich diejenigen Kunstwerke, welche Sie ausschließlich schätzten, auch vorzüglich zu schätzen wisse, und ich kann wol sagen, meistens trafen unsere Urtheile zusammen; hie und da glaubte ich eine leidenschaftliche Vorliebe, auch wol ein Vorurtheil zu entdecken; ich ließ es hingehen und verdankte Ihnen die Aufmerksamkeit auf verschiedene unscheinbare Dinge, deren Werth ich unter der Menge übersehen hatte.

Nach Ihrer Abreise blieben Sie ein Gegenstand unserer Gespräche; wir verglichen Sie mit andern Fremden, die bei uns eingesprochen hatten, und wurden dadurch auf eine allgemeinere Vergleichung unserer Besuche geleitet. Wir fanden eine große Verschiedenheit der Liebhabereien und Gesinnungen; doch zeigten sich gewisse Neigungen mehr oder weniger in verschiedenen Personen wieder; wir fingen an, die ähnlichen wieder zusammenzustellen, und das Buch, worin die Namen aufgezeichnet sind, half der Erinnerung nach. Auch für die Zukunft war unsere Tücke in Aufmerksamkeit verwandelt; wir beobachteten

unsere Gäste genauer und rangirten sie zu den übrigen Gruppen.

Ich habe immer wir gesagt; denn ich zog meine Mädchen diesmal wie immer mit ins Geschäft. Julie war besonders thätig und hatte viel Glück, ihre Leute gleich recht zu placiren; denn es ist den Frauen angeboren, die Neigungen der Männer genau zu kennen. Doch gedachte Karoline solcher Freunde nicht zum Besten, welche die schönen und seltnen Stücke englischer Schwarzer-Kunst, womit sie ihr stilles Zimmer ausgeschmückt hatte, nicht recht lebhaft preisen wollten. Darunter gehörten denn auch Sie, ohne daß Ihnen dieser Mangel der Empfänglichkeit bei dem guten Kinde viel geschadet hätte.

Liebhaber von unserer Art — denn es ist doch natürlich, daß wir von denen zuerst sprechen — finden sich, genau betrachtet, gar manche, wenn man ein Wenig Vorurtheil auf oder ab, mehr oder weniger Lebhaftigkeit oder Bedacht, Biegsamkeit oder Strenge nicht eben in Anschlag bringt, und deswegen hoffe ich günstig für Ihre Propyläen, nicht allein weil ich gleichgesinnte Personen vermuthe, sondern weil ich wirklich gleichgesinnte Personen kenne.

Wenn ich also in diesem Sinne Ihren Ernst in der Kunst, Ihre Strenge gegen Künstler und Liebhaber nicht tadeln kann, so muß ich doch in Betracht der vielerlei Menschenkinder, die Ihre Schrift lesen sollen, und wenn sie nur von Denen gelesen würde, die meine Sammlung gesehen haben, noch Einiges zum Besten der Kunst und der Kunstfreunde wünschen, und zwar einestheils, daß Sie eine gewisse heitere Liberalität gegen alle Kunstfächer zeigten, den beschränktesten Künstler und Kunstliebhaber schätzten, sobald jeder nur ohne sonderliche Anmaßung sein Wesen treibt; anderntheils aber kann ich Ihnen nicht genug Widerstreit gegen diejenigen empfehlen, die von beschränkten Ideen ausgehen und mit einer unheilbaren Einseitigkeit einen vorgezogenen und beschützten Theil der Kunst zum Ganzen machen wollen. Lassen Sie uns zu diesen Zwecken eine neue Art von Sammlung ordnen, die diesmal nicht aus Bronzen und Marmorstücken, nicht aus Elfenbein noch Silber bestehen soll, sondern worin der Künstler, der Kenner und besonders der Liebhaber sich selbst wiederfinde.

Freilich kann ich Ihnen nur den leichtesten Entwurf senden; Alles, was Resultat ist, zieht sich ins Enge zusammen, und mein Brief ist ohnehin schon lang genug. Meine Einleitung ist

ausführlich, und meinen Schluß sollen Sie mir selbst ausführen helfen.

Unsere kleine Akademie richtete, wie es gewöhnlich geschieht, erst spät ihre Aufmerksamkeit auf sich selbst, und bald fanden wir in unserer Familie fast für alle die verschiedenen Gruppen einen Gesellschafter.

Es giebt Künstler und Liebhaber, welche wir die Nachahmer genannt haben; und wirklich ist die eigentliche Nachahmung, auf einen hohen und schätzbaren Punkt getrieben, ihr einziger Zweck, ihre höchste Freude; mein Vater und mein Schwager gehörten dazu, und die Liebhaberei des Einen sowie die Kunst des Andern ließ in diesem Fache fast nichts weiter übrig. Die Nachahmung kann nicht ruhen, bis sie die Abbildung wo möglich an die Stelle des Abgebildeten setzt.

Weil nun hierzu eine große Genauigkeit und Reinlichkeit erfordert wird, so steht ihnen eine andere Klasse nah, welche wir die Punktirer genannt haben; bei diesen ist die Nachbildung nicht das Vorzüglichste, sondern die Arbeit. Ein solcher Gegenstand scheint ihnen der liebste, bei dem sie die meisten Punkte und Striche anbringen können. Bei diesen wird Ihnen die Liebhaberei meines Oheims sogleich einfallen. Ein Künstler dieser Art strebt gleichsam den Raum ins Unendliche zu füllen und uns sinnlich zu überzeugen, daß man die Materie ins Unendliche theilen könne. Sehr schätzbar erscheint dieses Talent, wenn es das Bildniß einer würdigen, einer werthen Person dergestalt ins Kleine bringt, daß wir das, was unser Herz als ein Kleinod erkennt, auch vor unserm Auge mit allen seinen äußern Eigenschaften, neben und mit Kleinodien erscheinen sehen. — Auch hat die Naturgeschichte solchen Männern viel zu verdanken.

Als wir von dieser Klasse sprachen, mußte ich mir wol selbst einfallen, der ich mit meiner frühern Liebhaberei eigentlich ganz im Gegensatze mit Jenen stand. Alle Diejenigen, die mit wenigen Strichen zu viel leisten wollen, wie die Vorigen mit vielen Strichen und Punkten oft vielleicht zu wenig leisten, nannten wir Skizzisten. Hier ist nämlich nicht die Rede von Meistern, welche den allgemeinen Entwurf zu einem Werke, das ausgeführt werden soll, zu eigner und fremder Beurtheilung erst hinschreiben; denn diese machen erst eine Skizze; Skizzisten nennt man aber Diejenigen mit Recht, welche ihr Talent nicht weiter als zu Entwürfen ausbilden und also nie das Ende der

Kunst, die Ausführung, erreichen, so wie der Punktirer den wesentlichen Anfang der Kunst, die Erfindung, das Geistreiche oft nicht gewahr wird. Der Skizzist hat dagegen meist zu viel Imagination; er liebt sich poetische, ja phantastische Gegenstände und ist immer ein Bißchen übertrieben im Ausdruck. Selten fällt er in den Fehler, zu weich oder unbedeutend zu sein; diese Eigenschaft ist vielmehr sehr oft mit einer guten Ausführung verbunden.

Für die Rubrik, in welcher das Weiche, das Gefällige, das Anmuthige herrschend ist, hat sich Karoline sogleich erklärt und feierlich protestirt, daß man dieser Klasse keinen Spitznamen geben möge; Julie hingegen überläßt sich und ihre Freunde, die poetisch geistreichen Skizzisten und Ausführer, dem Schicksal und einem strengern oder liberalern Urtheil.

Von den Weichlichen kamen wir natürlicherweise auf die Holzschnitte und Kupferstiche der frühern Meister, deren Werke ungeachtet ihrer Strenge, Härte und Steifheit uns durch einen gewissen derben und sichern Charakter noch immer erfreuen.

Dann fielen uns noch verschiedene Arten ein, die aber vielleicht schon in die vorigen eingetheilt werden können, als da sind Karrikaturzeichner, die nur das bedeutend Widerwärtige, physisch und moralisch Häßliche heraussuchen, Improvisatoren, die mit großer Geschicklichkeit und Schnelligkeit Alles aus dem Stegreif entwerfen, gelehrte Künstler, deren Werke man nicht ohne Kommentar versteht, gelehrte Liebhaber, die auch das einfachste, natürlichste Werk nicht ohne Kommentar lassen können, und was noch Andere mehr waren, davon ich künftig mehr sagen will; für diesmal aber schließe ich mit dem Wunsche, daß das Ende meines Briefs, wenn es Ihnen Gelegenheit giebt, sich über meine Anmaßung lustig zu machen, Sie mit dem Anfange desselben versöhnen möge, wo ich mich vermaß, einige liebenswürdige Schwachheiten geschätzter Freunde zu belächeln. Geben Sie mir das Gleiche zurück, wenn Ihnen mein Unterfangen nicht widerwärtig scheint! Schelten Sie mich, zeigen Sie mir auch meine Eigenheiten im Spiegel! Sie vermehren dadurch den Dank, nicht aber die Anhänglichkeit

Ihres ewig verbundenen.

Fünfter Brief.

Die Heiterkeit Ihrer Antwort bürgt mir, daß Sie mein Brief in der besten Stimmung angetroffen und Ihnen diese herrliche Gabe des Himmels nicht verkümmert hat; auch mir waren Ihre Blätter ein angenehmes Geschenk in einem angenehmen Augenblick.

Wenn das Glück viel öfter allein und viel seltner in Gesellschaft kommt als das Unglück, so habe ich diesmal eine Ausnahme von der Regel erfahren; erwünschter und bedeutender hätten mir Ihre Blätter nicht kommen können, und Ihre Anmerkungen zu meinen wunderlichen Klassifikationen hätten nicht leicht geschwinder Frucht gebracht als eben in dem Augenblick, da sie wie ein schon keimender Same in ein fruchtbares Erdreich fielen. Lassen Sie mich also die Geschichte des gestrigen Tages erzählen, damit Sie erfahren, was für ein neuer Stern mir aufging, mit welchem das Gestirn Ihres Briefs in eine so glückliche Konjunktion tritt.

Gestern meldete sich bei uns ein Fremder an, dessen Name mir nicht unbekannt, der mir als ein guter Kenner gerühmt war. Ich freuete mich bei seinem Eintritt, machte ihn mit meinen Besitzungen im Allgemeinen bekannt, ließ ihn wählen und zeigte vor. Ich bemerkte bald ein sehr gebildetes Auge für Kunstwerke, besonders für die Geschichte derselben. Er erkannte die Meister sowie ihre Schüler, bei zweifelhaften Bildern wußte er die Ursachen seines Zweifels sehr gut anzugeben, und seine Unterhaltung erfreute mich sehr.

Vielleicht wäre ich hingerissen worden, mich gegen ihn lebhafter zu äußern, wenn nicht der Vorsatz, meinen Gast auszuhorchen, mir gleich beim Eintritt eine ruhigere Stimmung gegeben hätte. Viele seiner Urtheile trafen mit den meinigen zusammen; bei manchen mußte ich sein scharfes und geübtes Auge bewundern. Das Erste, was mir an ihm besonders auffiel, war ein entschiedener Haß gegen alle Manieristen. Es that mir für einige meiner Lieblingsbilder leid, und ich war um desto mehr aufgefordert zu untersuchen, aus welcher Quelle eine solche Abneigung wol fließen möchte.

Mein Gast war spät gekommen, und die Dämmerung verhinderte uns, weiter zu sehen; ich zog ihn zu einer kleinen Kollation, zu der unser Philosoph eingeladen war; denn dieser

at sich mir seit einiger Zeit genähert; wie das kommt, muß
h Ihnen im Vorbeigehen sagen.

Glücklicherweise hat der Himmel, der die Eigenheiten der
Männer voraussah, ein Mittel bereitet, das sie ebenso oft ver=
indet als entzweit; mein Philosoph ward von Juliens Anmuth,
ie er als Kind verlassen hatte, getroffen. Eine richtige Empfin=
ung legte ihm auf, den Oheim sowie die Nichte zu unter=
alten, und unser Gespräch verweilt nun gewöhnlich bei den
leigungen, bei den Leidenschaften des Menschen.

Ehe wir noch Alle beisammen waren, ergriff ich die Ge=
egenheit, meine Manieristen gegen den Fremden in Schutz zu
ehmen. Ich sprach von ihrem schönen Naturell, von der
lücklichen Uebung ihrer Hand und ihrer Anmuth; doch setzte
h, um mich zu verwahren, hinzu: „Dies will ich Alles nur
agen, um eine gewisse Duldung zu entschuldigen, wenn ich
leich zugebe, daß die hohe Schönheit, das höchste Prinzip
und der höchste Zweck der Kunst freilich noch etwas ganz An=
ers sei."

Mit einem Lächeln, das mir nicht ganz gefiel, weil es eine
esondere Gefälligkeit gegen sich selbst und eine Art Mitleiden
egen mich auszudrücken schien, erwiderte er darauf: „Sie sind
enn also auch den hergebrachten Grundsätzen getreu, daß
Schönheit das letzte Ziel der Kunst sei?"

„Mir ist kein höheres bekannt," versetzte ich darauf.

„Können Sie mir sagen, was Schönheit sei?" rief er aus.

„Vielleicht nicht!" versetzte ich; „aber ich kann es Ihnen
igen. Lassen Sie uns, auch allenfalls noch bei Licht, einen
hr schönen Gipsabguß des Apoll, einen sehr schönen
Marmorkopf des Bacchus, den ich besitze, noch geschwind
nblicken, und wir wollen sehen, ob wir uns nicht vereinigen
nnen, daß sie schön seien."

„Ehe wir an diese Untersuchung gehen," versetzte er, „möchte
s wol nöthig sein, daß wir das Wort Schönheit und seinen
rsprung näher betrachten. Schönheit kommt von Schein; sie
t ein Schein und kann als das höchste Ziel der Kunst nicht
lten; das vollkommen Charakteristische nur verdient schön ge=
annt zu werden; ohne Charakter giebt es keine Schönheit."

Betroffen über diese Art, sich auszudrücken, versetzte ich:
Zugegeben, aber nicht eingestanden, daß das Schöne charak=
ristisch sein müsse, so folgt doch nur daraus, daß das
harakteristische dem Schönen allenfalls zu Grunde liege,

keineswegs aber, daß es Eins mit dem Charakteristischen se
Der Charakter verhält sich zum Schönen wie das Skelett zu
lebendigen Menschen. Niemand wird leugnen, daß der Knoche
bau zum Grunde aller hoch organisirten Gestalt liege; er b
gründet, er bestimmt die Gestalt, er ist aber nicht die Gesta
selbst, und noch weniger bewirkt er die letzte Erscheinung, d
wir als Inbegriff und Hülle eines organischen Ganzen Schö
heit nennen."

„Auf Gleichnisse kann ich mich nicht einlassen," versetzte d
Gast, „und aus Ihren Worten selbst erhellet, daß die Schönhe
etwas Unbegreifliches oder die Wirkung von etwas Unbegrei
lichem sei. Was man nicht begreifen kann, das ist nicht; w
man mit Worten nicht klar machen kann, das ist Unsinn."

Ich. Können Sie denn die Wirkung, die ein farbig
Körper auf Ihr Auge macht, mit Worten klar ausdrücken?

Er. Das ist wieder eine Instanz, auf die ich mich ni
einlassen kann. Genug, was Charakter sei, läßt sich nachweise
Sie finden die Schönheit nie ohne Charakter; denn sonst wür
sie leer und unbedeutend sein. Alles Schöne der Alten ist bl
charakteristisch, und blos aus dieser Eigenthümlichkeit entste
die Schönheit.

Unser Philosoph war gekommen und hatte sich mit d
Nichten unterhalten; als er uns eifrig sprechen hörte, trat
hinzu, und mein Gast, durch die Gegenwart eines neuen Z
hörers gleichsam angefeuert, fuhr fort:

„Das ist eben das Unglück, wenn gute Köpfe, wenn Le
von Verdienst solche falsche Grundsätze, die nur einen Sche
von Wahrheit haben, immer allgemeiner machen; Nieman
spricht sie lieber nach, als wer den Gegenstand nicht kennt u
versteht. So hat uns Lessing den Grundsatz aufgebunden, d
die Alten nur das Schöne gebildet; so hat uns Winckelma
mit der stillen Größe der Einfalt und Ruhe eingeschläfert, a
statt daß die Kunst der Alten unter allen möglichen Form
erscheint; aber die Herren verweilen nur bei Jupiter und Ju
bei den Genien und Grazien, und verhehlen die unedlen Kör
und Schädel der Barbaren, die struppichten Haare, den schmutzig
Bart, die dürren Knochen, die runzlichte Haut des entstellt
Alters, die vorliegenden Adern und die schlappen Brüste."

„Um Gottes willen!" rief ich aus, „giebt es denn aus i
guten Zeit der alten Kunst selbstständige Kunstwerke, die sol
abscheuliche Gegenstände vollendet darstellen, oder sind es ni

ielmehr untergeordnete Werke, Werke der Gelegenheit, Werke
r Kunst, die sich nach äußern Absichten bequemen muß, die
ı Sinken ist?"

Er. Ich gebe Ihnen ein Verzeichniß, und Sie mögen
lbst untersuchen und urtheilen. Aber daß Laokoon, daß Niobe,
ıß Dirce mit ihren Stiefsöhnen*) selbstständige Kunstwerke
ıd, werden Sie mir nicht leugnen. Treten Sie vor den
ıokoon, und sehen Sie die Natur in voller Empörung und
erzweiflung, den letzten erstickenden Schmerz, krampfartige
pannung, wüthende Zuckung, die Wirkung eines ätzenden Gifts,
ftige Gährung, stockenden Umlauf, erstickende Pressung und
ıralytischen Tod!

Der Philosoph**) schien mich mit Verwunderung anzusehen,
ıd ich versetzte: „Man schaudert, man erstarrt nur vor der
oßen Beschreibung. Fürwahr, wenn es sich mit der Gruppe
ıokoon's so verhält, was will aus der Anmuth werden, die
an sogar darin sowie in jedem ächten Kunstwerke finden will?
och ich will mich darein nicht mischen; machen Sie das mit
n Verfassern der Propyläen aus, welche ganz der entgegen=
setzten Meinung sind."

„Das wird sich schon geben," versetzte mein Gast; „das ganze
ltertbum spricht mir zu; denn wo wüthet Schrecken und Tod
ıtsetzlicher als bei den Darstellungen der Niobe?"

Ich erschrak über eine solche Assertion; denn ich hatte noch
ırz vorher freilich nur die Kupfer im Fabroni gesehen, den
) sogleich herbeiholte und aufschlug. „Ich finde keine Spur
om wüthenden Schrecken des Todes, vielmehr in den Statuen
e höchste Subordination der tragischen Situation unter die
ıchsten Ideen von Würde, Hoheit, Schönheit, gemäßigtem Be=
agen. Ich sehe hier überall den Kunstzweck, die Glieder zier=
h und anmuthig erscheinen zu lassen. Der Charakter erscheint

---

*) Die Gruppe des Farnesischen Stiers. Zethos und Amphion suchen
n Stier, auf dem ihre Mutter Antiope festgebunden ist, zu bändigen, um sie
retten, nachher aber Dirce an ihre Stelle treten zu lassen.

**) Unter dem Philosophen ist Schiller zu denken, unter dem ange=
hrten Charakteristiker der Hofrath Hirt aus Berlin, der im Juli 1797 in
eimar war und mit Goethe viele Gespräche über Kunst führte. (Vgl. Schuchardt,
oethe's Kunstsammlungen, II. S. 47).

nur noch in den allgemeinsten Linien, welche durch die Wer
gleichsam wie ein geistiger Knochenbau durchgezogen sind."

Er. Lassen Sie uns zu den Basreliefen übergehen, di
wir am Ende des Buches finden! —

Wir schlugen sie auf.

Ich. Von allem Entsetzlichen, aufrichtig gesagt, sehe i
auch hier nicht das Mindeste. Wo wüthen Schrecken und Tod
Hier sehe ich nur Figuren, mit solcher Kunst durch einand
bewegt, so glücklich gegen einander gestellt oder gestreckt, daß si
indem sie mich an ein trauriges Schicksal erinnern, mir zuglei
die angenehmste Empfindung geben. Alles Charakteristische i
gemäßigt, alles natürlich Gewaltsame ist aufgehoben, und
möchte ich sagen: Das Charakteristische liegt zum Grunde, a
ihm ruhen Einfalt und Würde; das höchste Ziel der Kunst i
Schönheit und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmuth.

Das Anmuthige, das gewiß nicht unmittelbar mit de
Charakteristischen verbunden werden kann, fällt besonders b
diesem Sarkophagen in die Augen. Sind die todten Töcht
und Söhne der Niobe nicht hier als Zierrathen geordnet? E
ist die höchste Schwelgerei der Kunst! Sie verziert nicht me
mit Blumen und Früchten, sie verziert mit menschlichen Leic
namen, mit dem größten Elend, das einem Vater, das ein
Mutter begegnen kann, eine blühende Familie auf einmal v
sich hingerafft zu sehen. Ja, der schöne Genius, der mit g
senkter Fackel bei dem Grabe steht, hat hier bei dem erfinde
den, bei dem arbeitenden Künstler gestanden und ihm zu sein
irdischen Größe eine himmlische Anmuth zugehaucht.

Mein Gast sah mich lächelnd an und zuckte die Achsel
„Leider," sagte er, als ich geendigt hatte, „leider sehe ich wol, da
wir nicht einig werden können. Wie Schade, daß ein Man
von Ihren Kenntnissen, von Ihrem Geist nicht einsehen wi
daß das Alles nur leere Worte sind und daß Schönheit u
Ideal einem Manne von Verstand als ein Traum erschein
muß, den er freilich nicht in die Wirklichkeit versetzen mag, so
dern vielmehr widerstrebend findet!"

Mein Philosoph schien während des letzten Theiles unse
Gespräches etwas unruhig zu werden, so gelassen und glei
giltig er den Anfang anzuhören schien; er rückte den Stu
bewegte ein paar Mal die Lippen und fing, als es eine Pa
gab, zu reden an.

Doch was er vorbrachte, mag er Ihnen selbst überliefer

r ist diesen Morgen bei Zeiten wieder da; denn seine Theil=
ıhme an dem gestrigen Gespräch hat auf einmal die Schalen
ıserer wechselseitigen Entfernung abgestoßen, und ein paar
ibsche Pflanzen im Garten der Freundschaft zeigen sich.

Diesen Morgen geht noch eine Post, womit ich die gegen=
ärtigen Blätter abschicke, über denen ich schon einige Patienten
rsäumt habe, weshalb ich Verzeihung vom Apoll, insofern
sich um Aerzte und Künstler zugleich bekümmert, erwar=
n darf.

Diesen Nachmittag haben wir noch sonderbare Scenen zu
warten. Unser Charakteristiker kommt wieder; zugleich haben
h noch ein halb Dutzend Fremde anmelden lassen; die Jahrs=
it ist reizend und Alles in Bewegung.

Gegen diese Gesellschaft haben wir einen Bund gemacht,
ılie, der Philosoph und ich; es soll uns keine von ihren
genheiten entgehen.

Doch hören Sie erst den Schluß unserer gestrigen Dispu=
ion und empfangen nur noch einen lebhaftern Gruß von

Ihrem

zwar diesmal eilfertigen, doch immer beständigen, treuen
Freund und Diener.

Sechster Brief.

Unser würdiger Freund läßt mich an seinem Schreibtisch
ꝺersitzen, und ich danke ihm sowol für dieses Vertrauen als
: den Anlaß, den er mir giebt, mich mit Ihnen zu unter=
lten. Er nennt mich den Philosophen; er würde mich den
hüler nennen, wenn er wüßte, wie sehr ich mich zu bilden,
e sehr ich zu lernen wünsche. Doch leider hat man schon vor
n Menschen, wenn man sich nur auf gutem Wege glaubt, ein
maßliches Ansehen.

Daß ich gestern Abend mich in ein Gespräch über bildende
ınst lebhaft einmischte, da mir das Anschauen derselben fehlt
d ich nur einige literarische Kenntnisse davon besitze, werden
e mir verzeihen, wenn Sie meine Relation vernehmen und
raus ersehen, daß ich blos im Allgemeinen geblieben bin,
ß ich mein Befugniß mitzureden mehr auf einige Kenntniß
: alten Poesie gegründet habe.

Ich will nicht leugnen, daß die Art, wie der Gegner mit

meinem Freunde verfuhr, mich entrüstete. Ich bin noch jung
entrüste mich vielleicht zur Unzeit und verdiene um desto wenige
den Titel eines Philosophen. Die Worte des Gegners griffe
mich selbst an; denn wenn der Kenner, der Liebhaber der Kun
das Schöne nicht aufgeben darf, so muß der Schüler de
Philosophie sich das Ideal nicht unter die Hirngespinnste ve
weisen lassen.

Nun, so viel ich mich erinnere, wenigstens den Faden un
den allgemeinen Inhalt des Gesprächs!

Ich. Erlauben Sie, daß ich auch ein Wort einrede!

Der Gast (etwas schnöde). Von Herzen gern, und wo möglic
nichts von Luftbildern!

Ich. Von der Poesie der Alten kann ich einige Rechen
schaft geben, von der bildenden Kunst habe ich wenige Kenntni

Der Gast. Das thut mir leid. So werden wir w
schwerlich näher zusammenkommen.

Ich. Und doch sind die schönen Künste nahe verwandt
die Freunde der verschiedensten sollten sich nicht mißverstehn.

Oheim. Lassen Sie hören!

Ich. Die alten Tragödienschreiber verfuhren mit dem Sto
den sie bearbeiteten, völlig wie die bildenden Künstler, wen
anders diese Kupfer, welche die Familie der Niobe vorstelle
nicht ganz vom Original abweichen.

Gast. Sie sind leidlich genug; sie geben nur einen unvol
kommenen, nicht einen falschen Begriff.

Ich. Nun, dann können wir sie insofern zum Grund
legen.

Oheim. Was behaupten Sie von dem Verfahren der alte
Tragödienschreiber?

Ich. Sie wählten sehr oft, besonders in der ersten Zei
unerträgliche Gegenstände, unleidliche Begebenheiten.

Gast. Unerträglich wären die alten Fabeln?

Ich. Gewiß! Ungefähr wie Ihre Beschreibung de
Laokoon.

Gast. Diese finden Sie also unerträglich?

Ich. Verzeihen Sie — nicht Ihre Beschreibung, sonde
das Beschriebene.

Gast. Also das Kunstwerk?

Ich. Keineswegs, aber das, was Sie darin gesehen habe
die Fabel, die Erzählung, das Skelett, das, was Sie charak
ristisch nennen. Denn wenn Laokoon wirklich so vor unse

Augen stünde, wie Sie ihn beschreiben, so wäre er werth, daß er den Augenblick in Stücken geschlagen würde.

Gast. Sie drücken sich stark aus.

Ich. Das ist wol Einem wie dem Andern erlaubt.

Oheim. Nun also zu dem Trauerspiele der Alten!

Gast. Zu den unerträglichen Gegenständen!

Ich. Ganz recht, aber auch zu der Alles erträglich, leidlich, schön, anmuthig machenden Behandlung.

Gast. Das geschähe denn also wol durch Einfalt und stille Größe?

Ich. Wahrscheinlich.

Gast. Durch das mildernde Schönheitsprinzip?

Ich. Es wird wol nicht anders sein!

Gast. Die alten Tragödien wären also nicht schrecklich?

Ich. Nicht leicht, so viel ich weiß, wenn man den Dichter selbst hört. Freilich, wenn man in der Poesie nur den Stoff erblickt, der dem Gedichteten zum Grund liegt, wenn man vom Kunstwerke spricht, als hätte man an seiner Statt die Begebenheiten in der Natur erfahren, dann lassen sich wol sogar Sophokleische Tragödien als ekelhaft und abscheulich darstellen.

Gast. Ich will über Poesie nicht entscheiden.

Ich. Und ich nicht über bildende Kunst.

Gast. Ja, es ist wol das Beste, daß Jeder in seinem Fache bleibt.

Ich. Und doch giebt es einen allgemeinen Punkt, in welchem die Wirkungen aller Kunst, redender sowol als bildender, sich sammeln, aus welchem alle ihre Gesetze ausfließen.

Gast. Und dieser wäre?

Ich. Das menschliche Gemüth.

Gast. Ja, ja, es ist die Art der neuen Herren Philosophen, alle Dinge auf ihren eignen Grund und Boden zu spielen, und bequemer ist es freilich, die Welt nach der Idee zu modeln, als seine Vorstellungen den Dingen zu unterwerfen.

Ich. Es ist hier von keinem metaphysischen Streite die Rede.

Gast. Den ich mir auch verbitten wollte.

Ich. Die Natur, will ich einmal zugeben, lasse sich unabhängig von dem Menschen denken; die Kunst bezieht sich nothwendig auf denselben; denn die Kunst ist nur durch den Menschen und für ihn.

Gast. Wozu soll das führen?

Ich. Sie selbst, indem Sie der Kunst das Charakteristische zum Ziel setzen, bestellen den Verstand, der das Charakteristische erkennt, zum Richter.

Gast. Allerdings thue ich das. Was ich mit dem Verstand nicht begreife, existirt mir nicht.

Ich. Aber der Mensch ist nicht blos ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher, innig verbundner Kräfte, und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannichfaltigkeit in ihm entsprechen.

Gast. Führen Sie mich nicht in diese Labyrinthe! Denn wer vermöchte uns herauszuhelfen?

Ich. Da ist es denn freilich am Besten, wir heben das Gespräch auf, und Jeder behauptet seinen Platz.

Gast. Auf dem meinigen wenigstens stehe ich feste.

Ich. Vielleicht fände sich noch geschwind ein Mittel, daß Einer den Andern auf seinem Platze wo nicht besuchen, doch wenigstens beobachten könnte.

Gast. Geben Sie es an!

Ich. Wir wollen uns die Kunst einen Augenblick im Entstehen denken!

Gast. Gut.

Ich. Wir wollen das Kunstwerk auf dem Wege zur Vollkommenheit begleiten.

Gast. Nur auf dem Wege der Erfahrung mag ich Ihnen folgen. Die steilen Pfade der Spekulation verbitte ich mir.

Ich. Sie erlauben, daß ich ganz von vorn anfange.

Gast. Recht gern.

Ich. Der Mensch fühlt eine Neigung zu irgend einem Gegenstand, sei es ein einzelnes belebtes Wesen —

Gast. Also etwa zu diesem artigen Schooßhunde.

Julie. Komm, Bello, es ist keine geringe Ehre, als Beispiel zu einer solchen Abhandlung gebraucht zu werden.

Ich. Fürwahr, der Hund ist zierlich genug, und fühlte der Mann, den wir annehmen, einen Nachahmungstrieb, so würde er dieses Geschöpf auf irgend eine Weise darzustellen suchen. Lassen Sie aber auch seine Nachahmung recht gut gerathen, so werden wir doch nicht sehr gefördert sein; denn wir haben nun allenfalls nur zwei Bellos für einen.

Gast. Ich will nicht einreden, sondern erwarten, was hieraus entstehen soll.

Ich. Nehmen Sie an, daß dieser Mann, den wir wegen eines Talents nun schon einen Künstler nennen, sich hierbei nicht beruhigte, daß ihm seine Neigung zu eng, zu beschränkt vorkäme, daß er sich nach mehr Individuen, nach Varietäten, nach Arten, nach Gattungen umthäte, dergestalt, daß zuletzt nicht mehr das Geschöpf, sondern der Begriff des Geschöpfs vor ihm stünde und er diesen endlich durch seine Kunst darzustellen vermöchte.

Gast. Bravo! Das würde mein Mann sein. Das Kunstwerk würde gewiß charakteristisch ausfallen.

Ich. Ohne Zweifel!

Gast. Und ich würde mich dabei beruhigen und nichts weiter fordern.

Ich. Wir Andern aber steigen weiter.

Gast. Ich bleibe zurück.

Oheim. Zum Versuche gehe ich mit.

Ich. Durch jene Operation möchte allenfalls ein Kanon entstanden sein, musterhaft, wissenschaftlich schätzbar, aber nicht befriedigend fürs Gemüth.

Gast. Wie wollen Sie auch den wunderlichen Forderungen dieses lieben Gemüths genugthun?

Ich. Es ist nicht wunderlich, es läßt sich nur seine gerechten Ansprüche nicht nehmen. Eine alte Sage berichtet uns, daß die Elohim einst unter einander gesprochen: Lasset uns den Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei! Und der Mensch sagt daher mit vollem Recht: Lasset uns Götter machen, Bilder, die uns gleich seien!

Gast. Wir kommen hier schon in eine sehr dunkle Region.

Ich. Es giebt nur ein Licht, uns hier zu leuchten.

Gast. Das wäre?

Ich. Die Vernunft.

Gast. Inwiefern sie ein Licht oder ein Irrlicht sei, ist schwer zu bestimmen.

Ich. Nennen wir sie nicht, aber fragen wir uns die Forderungen ab, die der Geist an ein Kunstwerk macht! Eine beschränkte Neigung soll nicht nur ausgefüllt, unsere Wißbegierde nicht etwa nur befriedigt, unsere Kenntniß nur geordnet und beruhigt werden; das Höhere, was in uns liegt, will erweckt sein, wir wollen verehren und uns selbst als verehrungswürdig fühlen.

Gast. Ich fange an, nichts mehr zu verstehen.

Oheim. Ich aber glaube, einigermaßen folgen zu können. Wie weit ich mitgehe, will ich durch ein Beispiel zeigen. Nehmen wir an, daß jener Künstler einen Adler in Erz gebildet habe, der den Gattungsbegriff vollkommen ausdrückte; nun wollte er ihn aber auf den Zepter Jupiter's setzen. Glauben Sie, daß er dahin vollkommen passen würde?

Gast. Es käme darauf an.

Oheim. Ich sage Nein! Der Künstler müßte ihm vielmehr noch etwas geben.

Gast. Was denn?

Oheim. Das ist freilich schwer auszudrücken.

Gast. Ich vermuthe.

Ich. Und doch ließe sich vielleicht durch Annäherung etwas thun?

Gast. Nur immer zu!

Ich. Er müßte dem Adler geben, was er dem Jupiter gab, um Diesen zu einem Gott zu machen.

Gast. Und das wäre?

Ich. Das Göttliche, das wir freilich nicht kennen würden, wenn es der Mensch nicht fühlte und selbst hervorbrächte.

Gast. Ich behaupte immer meinen Platz und lasse Sie in die Wolken steigen. Ich sehe recht wohl, Sie wollen den hohen Stil der griechischen Kunst bezeichnen, den ich aber auch nur insofern schätze, als er charakteristisch ist.

Ich. Für uns ist er noch etwas mehr; er befriedigt eine hohe Forderung, die aber doch noch nicht die höchste ist.

Gast. Sie scheinen sehr ungenügsam zu sein.

Ich. Dem, der viel erlangen kann, geziemt, viel zu fordern. Lassen Sie mich kurz sein! Der menschliche Geist befindet sich in einer herrlichen Lage, wenn er verehrt, wenn er anbetet, wenn er einen Gegenstand erhebt und von ihm erhoben wird; allein er mag in diesem Zustand nicht lange verharren; der Gattungsbegriff ließ ihn kalt, das Ideale erhob ihn über sich selbst; nun aber möchte er in sich selbst wieder zurückkehren, er möchte jene frühere Neigung, die er zum Individuo gehegt, wieder genießen, ohne in jene Beschränktheit zurückzukehren, und will auch das Bedeutende, das Geisterhebende nicht fahren lassen. Was würde aus ihm in diesem Zustande werden, wenn die Schönheit nicht einträte und das Räthsel glücklich löste! Sie giebt dem Wissenschaftlichen erst Leben und Wärme, und indem sie das Bedeutende, Hohe mildert und himmlischen Reiz darüber

ausgießt, bringt sie es uns wieder näher. Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis durchlaufen; es ist nun wieder eine Art Individuum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können.

Gast. Sind Sie fertig?

Ich. Für diesmal! Der kleine Kreis ist geschlossen; wir sind wieder da, wo wir ausgegangen sind; das Gemüth hat gefordert, das Gemüth ist befriedigt, und ich habe weiter nichts zu sagen.

(Der gute Oheim ward zu einem Kranken dringend abgerufen.)

Gast. Es ist die Art der Herren Philosophen, daß sie sich hinter sonderbaren Worten wie hinter einer Aegide im Streite einherbewegen.

Ich. Diesmal kann ich wol versichern, daß ich nicht als Philosoph gesprochen habe; es waren lauter Erfahrungssachen.

Gast. Das nennen Sie Erfahrung, wovon ein Anderer nichts begreifen kann!

Ich. Zu jeder Erfahrung gehört ein Organ.

Gast. Wol ein besonderes?

Ich. Kein besonderes, aber eine gewisse Eigenschaft muß es haben.

Gast. Und die wäre?

Ich. Es muß produziren können.

Gast. Was produziren?

Ich. Die Erfahrung! Es giebt keine Erfahrung, die nicht produzirt, hervorgebracht, erschaffen wird.

Gast. Nun, das ist arg genug!

Ich. Besonders gilt es von dem Künstler.

Gast. Fürwahr, was wäre nicht ein Porträtmaler zu beneiden, was würde er nicht für Zulauf haben, wenn er seine sämmtlichen Kunden produziren könnte, ohne sie mit so mancher Sitzung zu inkommodiren!

Ich. Vor dieser Instanz fürchte ich mich gar nicht; ich bin vielmehr überzeugt, kein Porträt kann etwas taugen, als wenn es der Maler im eigentlichsten Sinne erschafft.

Gast (aufspringend). Das wird zu toll! Ich wollte, Sie hätten mich zum Besten, und das Alles wäre nur Spaß! Wie würde ich mich freuen, wenn das Räthsel sich dergestalt auflöste! Wie gern würde ich einem wackern Mann, wie Sie sind, die Hand reichen!

Ich. Leider ist es mein völliger Ernst, und ich kann mich weder anders finden noch fügen.

Gast. Nun, so dächte ich, wir reichten einander zum Abschied wenigstens die Hände, besonders da unser Herr Wirth sich entfernt hat, der doch noch allenfalls den Präsidenten bei unserer lebhaften Disputation machen konnte. Leben Sie wohl, Mademoiselle! Leben Sie wohl, mein Herr! Ich lasse morgen anfragen, ob ich wieder aufwarten darf.

So stürmte er zur Thüre hinaus, und Julie hatte kaum Zeit, ihm die Magd, die sich mit der Laterne parat hielt, nachzuschicken. Ich blieb mit dem liebenswürdigen Kinde allein. Karoline hatte sich schon früher entfernt; ich glaube, es war nicht lange hernach, als mein Gegner die reine Schönheit, ohne Charakter, für fade erklärt hatte.

„Sie haben es arg gemacht, mein Freund," sagte Julie nach einer kurzen Pause. „Wenn er mir nicht ganz Recht zu haben scheint, so kann ich Ihnen doch auch unmöglich durchaus Beifall geben; denn es war doch wol blos, um ihn zu necken, als Sie zuletzt behaupteten, der Porträtmaler müsse das Bildniß ganz eigentlich erschaffen."

„Schöne Julie," versetzte ich darauf, „wie sehr wünschte ich, mich Ihnen hierüber verständlich zu machen! Vielleicht gelingt es mir mit der Zeit! Aber Ihnen, deren lebhafter Geist sich in alle Regionen bewegt, die den Künstler nicht allein schätzt, sondern ihm gewissermaßen zuvoreilt und selbst das, was Sie nicht mit Augen gesehen, sich, als stünde es vor ihr, zu vergegenwärtigen weiß, Sie sollten am Wenigsten stutzen, wenn vom Schaffen, vom Hervorbringen die Rede ist."

Julie. Ich merke, Sie wollen mich bestechen. Es wird Ihnen leicht werden; denn ich höre Ihnen gern zu.

Ich. Lassen Sie uns vom Menschen würdig denken, und bekümmern wir uns nicht, ob es ein Wenig bizarr klingt, was wir von ihm sagen! Giebt doch Jedermann zu, daß der Poet geboren werden müsse! Schreibt nicht Jedermann dem Genie eine schaffende Kraft zu, und Niemand glaubt, dadurch eben etwas Paradoxes zu sagen! Wir leugnen es nicht von den Werken der Phantasie; aber wahrlich, der unthätige, untaugende Mensch wird das Gute, das Edle, das Schöne weder an sich noch an Andern gewahr werden. Wo käme es denn her, wenn es nicht aus uns selbst entspränge? Fragen Sie Ihr eigen Herz! Ist nicht die Handelsweise zugleich mit dem Handeln

ihm eingeboren? Ist es nicht die Fähigkeit zur guten That, die sich der guten That erfreut? Wer fühlt lebhaft ohne den Wunsch, das Gefühlte darzustellen? Und was stellen wir denn eigentlich dar, was wir nicht erschaffen, und zwar nicht etwa nur ein- für allemal, damit es da sei, sondern damit es wirke, immer wachse und wieder werde und wieder hervorbringe? Das ist ja eben die göttliche Kraft der Liebe, von der man nicht aufhört, zu singen und zu sagen, daß sie in jedem Augenblick die herrlichen Eigenschaften des geliebten Gegenstandes neu hervorbringt, in den kleinsten Theilen ausbildet, im Ganzen umfaßt, bei Tage nicht rastet, bei Nacht nicht ruht, sich an ihrem eignen Werke entzückt, über ihre eigne rege Thätigkeit erstaunt, das Bekannte immer neu findet, weil es in jedem Augenblicke, in dem süßesten aller Geschäfte wieder neu erzeugt wird. Ja, das Bild der Geliebten kann nicht alt werden; denn jeder Moment ist seine Geburtsstunde.

Ich habe heute sehr gesündigt; ich handelte gegen meinen Vorsatz, indem ich über eine Materie sprach, die ich nicht ergründet habe, und in diesem Augenblick bin ich auf dem Wege, noch strafwürdiger zu fehlen. Schweigen gebührt dem Menschen, der sich nicht vollendet fühlt; Schweigen geziemt auch dem Liebenden, der nicht hoffen darf, glücklich zu sein. Lassen Sie mich von hinnen gehen, damit ich nicht doppelt scheltenswerth sei!

Ich ergriff Juliens Hand, ich war sehr bewegt; sie hielt mich freundlich fest. Ich darf es sagen. Gebe der Himmel, daß ich mich nicht geirrt habe, daß ich mich nicht irre!

Doch ich fahre in meiner Erzählung fort. Der Oheim kam zurück. Er war freundlich genug, das an mir zu loben, was ich an mir tadelte, war zufrieden, daß meine Ideen über bildende Kunst mit den seinigen zusammenträfen. Er versprach mir in kurzer Zeit die Anschauung zu verschaffen, deren ich bedürfen könnte. Julie sagte mir scherzend auch ihren Unterricht zu, wenn ich gesprächiger, wenn ich mittheilender werden wollte — und ich fühle schon recht gut, daß sie Alles aus mir machen kann, was sie will.

Die Magd kam zurück, die dem Fremden geleuchtet hatte; sie war sehr vergnügt über seine Freigebigkeit; denn er hatte ihr ein ansehnliches Trinkgeld gegeben; noch mehr aber lobte sie seine Artigkeit; er hatte sie mit freundlichen Worten entlassen und sie obendrein schönes Kind genannt.

Ich war nun eben nicht im Humor, ihn zu schonen, und rief aus: „O ja! das kann Einem leicht passiren, der das Ideal verleugnet, daß er das Gemeine für schön erklärt!"

Julie erinnerte mich scherzend, daß Gerechtigkeit und Billigkeit auch ein Ideal sei, wornach der Mensch zu streben habe.

Es war spät geworden; der Oheim bat mich um einen Dienst, durch den ich mir zugleich selbst dienen sollte; er gab mir eine Abschrift jenes Briefes an Sie, meine Herren, worin er die verschiedenen Liebhabereien zu bezeichnen suchte; er gab mir Ihre Antwort, verlangte, daß ich Beides geschwind studiren, meine Gedanken darüber zusammenfassen und alsdann gegenwärtig sein möchte, wenn die angemeldeten Fremden sein Kabinet besuchten, um zu sehen, ob wir noch mehr Klassen entdecken und aufzeichnen könnten. Ich habe den Ueberrest der Nacht damit zugebracht und ein Schema aus dem Stegreif verfertigt, das, wo nicht gründlich, doch wenigstens lustig ist, und das für mich einen großen Werth hat, weil Julie heute früh herzlich darüber lachen konnte.

Leben Sie recht wohl! Ich merke, daß dieser Brief mit dem Briefe des guten Oheims, der noch hier auf dem Schreibtische liegt, zugleich fort kann. Nur flüchtig habe ich das Geschriebene wieder überlesen dürfen. Wie Manches wäre anders zu sagen, wie Manches besser zu bestimmen gewesen! Ja, wenn ich meinem Gefühl nachginge, so sollten diese Blätter eher ins Feuer als auf die Post. Aber wenn nur das Vollendete mitgetheilt werden sollte, wie schlecht würde es überhaupt um Unterhaltung aussehen! Indessen soll unser Gast gesegnet sein, daß er mich in eine Leidenschaft versetzte, daß er mich in eine Aufwallung brachte, die mir diese Unterhaltung mit Ihnen verschaffte und zu neuen, schönen Verhältnissen Anlaß gab.

Siebenter Brief.

Abermals ein Blatt von Juliens Hand! Sie sehen diese Federzüge wieder, von denen Sie einmal physiognomisirten, daß sie einen leicht fassenden, leicht mittheilenden, über die Gegenstände hinschwebenden Geist andeuteten.

Gewiß, diese Eigenschaften sind mir heute nöthig, wenn ich eine Pflicht erfüllen soll, die mir im eigentlichsten Sinne aufgedrungen worden; denn ich fühle mich weder dazu bestimmt

noch fähig; aber die Herren wollen es so, und da muß es ja wol geschehen.

Die Geschichte des gestrigen Tages soll ich aufzeichnen, die Personen schildern, die gestern unser Kabinet besuchten, und zuletzt Ihnen Rechenschaft von dem allerliebsten Fachwerk geben, worin künftig alle und jede Künstler und Kunstfreunde, die an einem einzelnen Theile festhalten, die sich nicht zum Ganzen erheben, eingeschachtelt und aufgestellt werden sollen. Jenes Erste, insofern es historisch ist, will ich wol übernehmen; an das Letztere kommt es heute ohnehin nicht, und morgen will ich schon sehen, wie ich diesen Auftrag ablehne.

Damit Sie nun aber wissen, wie ich gerade diesmal dazu komme, Sie zu unterhalten, so will ich Ihnen nur kürzlich erzählen, was gestern Abend beim Abschied vorgefallen.

Wir hatten lange beisammen gesessen — versteht sich der Oheim, der junge Freund, der nicht mehr als Philosoph aufgeführt sein will, und die beiden Schwestern — wir hatten uns über die Begebenheiten des Tages unterhalten, uns selbst sowie auch alle bekannten Freunde in die verschiedenen Rubriken eingetheilt. Als wir auseinandergehen wollten, fing der Oheim an: „Nun, wer giebt unsern abwesenden Freunden, die wir heute so oft zu uns gewünscht, deren wir so oft gedacht haben, nunmehr auch schnell Nachricht von den heutigen Vorfällen und von den Vorschritten, die wir in Kenntniß und Beurtheilung sowol unserer selbst als Anderer gemacht haben? An dieser Mittheilung muß es nicht fehlen, damit wir auch bald wieder etwas von dort her erhalten und so der Schneeball sich immer fortwälze und vergrößere."

Ich versetzte darauf: „Mich sollte dünken, daß dieses Geschäft nicht in bessern Händen sein könnte, als wenn unser Oheim die Geschichte des Tags aufzeichnete und unser Freund über die neue Theorie und deren Anwendung einen kurzen Aufsatz zu machen sich entschlösse."

„Eben da Sie das Wort Theorie nennen," versetzte der Freund, „muß ich schon mit Entsetzen zurücktreten und mich lossagen, so gern ich Ihnen auch in Allem gefällig sein wollte. Ich weiß nicht, was mich diese Tage von einem Fehler zum andern verleitet! Kaum habe ich mein Stillschweigen gebrochen und über bildende Kunst geschwatzt, die ich erst studiren sollte, so lasse ich mich bereden, etwas, das theoretisch scheinen könnte, über einen Gegenstand aufzusetzen, den ich nicht übersehe. Lassen

Sie mir das süße Gefühl, daß ich diese Schwachheiten aus Neigung gegen meine werthesten Freunde begangen habe; aber sparen Sie mir die Beschämung, mich mit diesen Unvollkommenheiten vor Personen sehen zu lassen, vor denen ich als ein Fremder nicht so ganz im Nachtheil erscheinen möchte!"

Hierauf versetzte sogleich der Oheim: „Was mich betrifft, so bin ich nicht im Stande, unter den ersten acht Tagen an einen Brief zu denken; meine einheimischen und auswärtigen Patienten fordern meine ganze Aufmerksamkeit; ich muß besuchen, Konsultationen schreiben, aufs Land fahren. Seht, liebe Kinder, wie Ihr zusammen übereinkommt! Ich dächte, Julie ergriffe kurz und gut die Feder, finge mit dem Historischen an und endigte mit dem Spekulativen. Sie erinnert sich des Geschehenen recht gut, und an ihren Späßen habe ich gesehen, daß sie auch im Räsonnement uns manchmal zuvorläuft. Es kommt nur auf guten Willen an, und den hat sie meist."

So ward von mir gesprochen, und so muß ich von mir schreiben. Ich vertheidigte mich, so gut ich konnte; doch mußte ich zuletzt nachgeben, und ich leugne nicht, daß ein paar gute, freundliche Worte des jungen Mannes, der, ich weiß nicht was für eine Gewalt über mich ausübt, mich eigentlich zuletzt noch determinirten.

Nun sind also meine Gedanken an Sie gerichtet, meine Herren, meine Feder eilt gleichsam zu Ihnen hin; es scheint mir, als wenn ich, indem ich schreibe, nach und nach den Weg zurücklege, der uns trennt. Schon bin ich bei Ihnen; lassen Sie mich und meine Erzählung eine freundliche Aufnahme finden!

Wir hatten gestern Mittag kaum abgegessen, als man uns schon zwei Fremde meldete; es war ein Hofmeister mit seinem jungen Herrn.

Schalkhaft gesinnt und begierig auf die Beute des Tags, eilten wir sogleich sämmtlich nach dem Kabinette. Der junge Herr war ein hübscher, stiller junger Mann, der Hofmeister hatte nicht eben feine, aber doch gute Sitten. Nach dem gewöhnlichen allgemeinen Eingang sah er sich unter den Gemälden um, bat sich die Erlaubniß aus, die vorzüglichsten schriftlich anzumerken. Mein Oheim zeigte ihm gutmüthig die besten Stücke jedes Zimmers; der Fremde notirte sich mit einigen Worten den Namen des Malers und den Gegenstand; dabei wünschte er zu wissen, wie viel das Stück gekostet haben möchte, wie viel

s wol allenfalls an baarem Gelde werth sei, worin man ihm
enn, wie natürlich, nicht immer willfahren konnte. Der junge
err war mehr nachdenklich als aufmerksam; er schien bei ein=
men Landschaften, felsigen Gegenden und Wasserfällen am
Meisten zu verweilen.

Nun kam auch der Gast des vorigen Tages, den ich künftig
en Charakteristiker nennen werde. Er war heiter und guter
aune, scherzte mit dem Oheim und dem Freunde über den
estrigen Streit und versicherte, daß er sie noch zu bekehren
offe. Der Oheim führte ihn, gleich gesprächig, vor ein interes=
antes Gemälde; der Freund schien düster und verdrießlich,
orüber er von mir ausgescholten wurde. Er gestand, daß ihn
e Behaglichkeit seines Gegners einen Augenblick verstimmt
abe, und versprach mir, heiter zu sein.

Wir konnten bemerken, daß der Oheim mit seinem Gaste
h recht behaglich unterhielt, als eine Dame hereintrat mit
vei Reisegefährten. Wir Mädchen, die wir uns in Erwartung
eses Besuches zum Besten geputzt hatten, eilten ihr sogleich
tgegen und hießen sie willkommen. Sie war freundlich und
sprächig, und ein gewisser Ernst befremdete uns nicht, der
rem Stand und ihrem Alter angemessen war. Um einen Kopf
iner als meine Schwester und ich, schien sie doch auf uns
rabzusehen und sich der Superiorität ihres Geistes und ihrer
fahrungen zu freuen.

Wir fragten sie, was sie zu sehen beliebe. Sie versicherte,
ß sie in einer Galerie, in einem Kabinet am Liebsten allein
umgehe, sich ihren Gefühlen zu überlassen. Wir überließen
ihren Gefühlen und hielten uns in einer anständigen Ent=
nung.

Als ich hörte, daß sie über einige niederländische Bilder
d deren unedle Gegenstände sich gegen ihren Begleiter mit
del herausließ, glaubte ich meine Sache recht gut zu machen,
em ich ein Kästchen auf die Staffelei hob, worin sich eine
liche liegende Venus befindet. Man ist über den Meister
ht einig, aber einig, daß sie vortrefflich sei. Ich öffnete die
üren und bat sie, ins rechte Licht zu treten. Jedoch wie übel
n ich an! Kaum hatte sie einen Blick auf die Tafel geworfen,
sie die Augen niederschlug und mich alsdann sogleich mit
igem Unwillen ansah.

„Ich hätte,“ rief sie aus, „von einem jungen bescheidenen

Mädchen nicht erwartet, daß sie mir einen solchen Gegenstan
gelassen vor die Augen stellen würde.“

„Wie so?“ fragte ich.

„Und Sie können fragen!“ versetzte die Dame.

Ich nahm mich zusammen und sagte mit scheinbarer Naivetä
„Gewiß, gnädige Frau, ich sehe nicht ein, warum ich Ihne
dieses Bild nicht vorstellen sollte; vielmehr, indem ich diese
Schatz unserer Sammlung, den man gewöhnlich nur erst sp
zeigt, gleich vom Anfang vorstelle, glaubte ich einen Bewe
meiner Achtung abzulegen.“

Die Dame. Also diese Nacktheit beleidiget Sie nicht?

Julie. Ich wüßte nicht, wie mich das Schönste beleidige
sollte, was das Auge sehen kann; und überdies ist mir d
Gegenstand nicht fremd, ich habe ihn von Jugend auf gesehe

Dame. Ich kann die Erzieher nicht loben, die solche Gege
stände nicht vor Ihren Augen verheimlichten.

Julie. Um Vergebung, wie hätten sie das sollen, und w
hätten sie's gekonnt? Man lehrte mich die Naturgeschichte, ma
zeigte mir die Vögel in ihren Federn, die Thiere in ihren Felle
man erließ mir die Schuppen der Fische nicht; und man hät
mir sollen ein Geheimniß aus der Gestalt des Menschen mache
wohin Alles weist, deutet und drängt! Sollte das wol mögli
gewesen sein? Gewiß, hätte man mir alle Menschen mit Kutte
zugedeckt, mein Geist hätte nicht eher gerastet und geruht, b
ich mir eine menschliche Gestalt selbst erfunden hätte. Und bi
ich nicht auch ein Mädchen? Wie kann man den Mensche
vor dem Menschen verheimlichen? Und ist es nicht eine gu
Schule der Bescheidenheit, wenn man uns, die wir uns übe
haupt noch immer für hübsch genug halten, das wahre Schön
kennen lehrt?

Dame. Die Demuth wirkt eigentlich von innen herau
Mademoiselle, und die reine Bescheidenheit braucht keinen äuße
Anlaß. Auch gehört es, dünkt mich, zu den Tugenden ein
Frauenzimmers, wenn man seine Neugierde bezähmen lern
wenn man seinen Vorwitz zu bändigen weiß und ihn wenigste
von Gegenständen ablenkt, die in so manchem Sinne gefährl
werden können.

Julie. Es kann Menschen geben, gnädige Frau, die
solchen negativen Tugenden bildsam sind. Was meine (
ziehung betrifft, so müßten Sie darüber meinen werthen Ohe
tadeln. Er sagte mir oft, da ich anfangen konnte, über m

lbst zu denken: „Gewöhne Dich ans freie Anschauen der atur! Sie wird Dir immer ernsthafte Betrachtungen erwecken, nd die Schönheit der Kunst möge die Empfindungen heiligen, e daraus entstehen!“

Die Dame wendete sich um und sprach Englisch zu ihrem ımmen Begleiter. Sie schien, wie mir es vorkam, mit meiner reiheit nicht ganz zufrieden; sie kehrte sich um, und da sie cht weit von einer Verkündigung stand, so begleitete ich sie hin. Sie betrachtete das Bild mit Aufmerksamkeit und be= underte zuletzt die Flügel des Engels und deren besonders atürliche Abbildung.

Nachdem sie sich lange dabei aufgehalten, eilte sie endlich einem Ecce Homo, bei dem sie mit Entzücken verweilte. a mir aber diese leidende Miene keineswegs wohlthätig ist, chte ich Karolinen an meine Stelle zu schieben; ich winkte e, und sie verließ den jungen Baron, mit dem sie im Fenster nd und der eben ein Blatt Papier wieder einsteckte.

Auf meine Frage, womit sie dieser junge Herr unterhalten be, versetzte sie: „Er hat mir Gedichte an seine Geliebte vor= lesen, Lieder, die er auf Reisen aus der größten Entfernung sie gerichtet. Die Verse sind recht hübsch,“ sagte Karoline; aß Dir sie nur auch zeigen!“

Ich fand keine Ursache, ihn zu unterhalten; denn er war en zur Dame getreten und hatte sich ihr als ein weitläufiger Ver= ındter vorgestellt. Sie kehrte, wie billig, dem Herrn Christus gleich den Rücken, um den Herrn Vetter zu begrüßen; die ınst schien auf eine Weile vergessen zu sein, und es entspann) ein lebhaftes Welt= und Familiengespräch.

Unser junger philosophischer Freund hatte sich indessen an n einen Begleiter der Dame angeschlossen; er hatte an ihm einen ünstler entdeckt und ging mit ihm ein Gemälde nach dem dern durch, in der Hoffnung, etwas zu lernen, wie er nachher rsicherte; allein er fand seine Wünsche nicht befriedigt, obgleich r Mann schöne Kenntnisse zu haben schien.

Seine Unterhaltung führte auf manches Tadelnswürdige Einzelnen. Hier war die Zeichnung, hier die Perspektive cht richtig; hier fehlte die Haltung, hier konnte man den Auf= ıg der Farben, hier den Pinsel nicht loben; eine Schulter saß cht gut am Rumpf; hier war eine Glorie zu weiß, hier das uer zu roth; hier stand eine Figur nicht auf dem rechten

Plan, und was für Bemerkungen noch Alles den Genuß de
Bilder störten.

Um meinen Freund zu befreien, der, wie ich merkte, nich
sehr erbaut war, rief ich den Hofmeister herbei und sagte z
ihm: „Sie haben die vorzüglichsten Bilder und ihren Werth be
merkt; hier ist ein Kenner, der Sie auch mit den Fehlern be
kannt machen kann, und es ist wol interessant, auch diese z
notiren." Kaum hatte ich meinen Freund losgewickelt, als wi
fast in einen schlimmern Zustand geriethen. Der andere Be
gleiter der Dame, ein Gelehrter, der bisher ernst und einsam i
den Zimmern auf und ab gegangen war und mit einer Lorgnett
die Bilder betrachtet hatte, fing an, mit uns zu sprechen, un
bedauerte, daß in so wenig Bildern das Kostüm beobachtet sei
Besonders, sagte er, seien ihm die Anachronismen unerträglich
denn wie könne man ausstehen, daß der heilige Joseph in einen
gebundenen Buche lese, Adam mit einer Schaufel grabe, di
Heiligen Hieronymus, Franz, Katharina mit dem Christkind
auf einem Bilde stehen! Dergleichen Fehler kämen zu oft vor
als daß man in einer Gemäldesammlung sich mit Behaglichkei
umsehen könnte.

Der Oheim hatte sich zwar der Höflichkeit gemäß sowol mi
der Dame als den Uebrigen von Zeit zu Zeit unterhalten; allei
mit dem Charakteristiker schien er sich doch am Besten zu ver
tragen. Dieser erinnerte sich dann auch, der Dame schon i
irgend einem Kabinet begegnet zu sein. Man fing an, auf un
ab zu gehen, von fremden Dingen zu sprechen, die Mannich
faltigkeit der übrigen Zimmer nur zu durchlaufen, so daß ma
zuletzt mitten unter Kunstwerken sich von der Kunst um hunder
Meilen entfernt fühlte.

Die größte Aufmerksamkeit zog endlich gar unser alter Be
dienter auf sich. Diesen könnte man wol den Unterkustode un
serer Sammlung nennen. Er zeigt sie vor, wenn der Oheim
verhindert ist oder wenn man gewiß weiß, daß die Leute blo
aus Neugierde kommen. Dieser hat sich bei Gemälden gewiss
Späße ausgedacht, die er jedesmal anbringt. Er weiß d
Fremden durch hohe Preise der Bilder in Erstaunen zu setzen
er führt die Gäste zu den Vexirbildern, zeigt einige merkwü
dige Reliquien und ergetzt die Zuschauer besonders durch d
Künste der Automaten.

Diesmal hatte er die Dienerschaft der Dame herumgefüh
mit noch einigen Personen dieses Schlags und sie auf sein

t besser unterhalten, als unsere Weise uns bei den übrigen
äſten gelingen wollte. Er ließ zuletzt einen künstlichen Trom-
lschläger, den mein Oheim schon lange in eine Nebenkammer
rbannt hatte, vor seinem Publiko ein Stückchen aufspielen;
vornehme Gesellschaft versammelte sich auch umher, das Ab-
schmackte setzte Jedermann in einen behaglichen Zustand, und
ward es Nacht, ehe man den dritten Theil der Sammlung
ehen hatte. Die Reisenden konnten sich nicht einen Tag
nger aufhalten, eilten sämmtlich ins Wirthshaus zurück, und
r blieben Abends allein.

Nun ging es an ein Erzählen, an eine Rekapitulation bos-
fter Bemerkungen, und wenn unsere Gäste nicht immer liebe-
l mit den Gemälden verfuhren, so will ich nicht leugnen,
ß wir dafür mit den Beschauern ziemlich lieblos umgingen.
Karoline besonders ward sehr geplagt, daß sie die Auf-
rksamkeit des jungen Herrn nicht von seiner entfernten Ge-
bten ab und auf sich zu ziehen gewußt. Ich behauptete, es
nne einem Mädchen nichts schrecklicher sein, als ein Gedicht
eine Andere vorlesen zu hören. Sie aber versicherte das
gentheil und behauptete, daß es ihr schön, ja erbaulich vor-
ommen sei; sie habe auch einen abwesenden Liebhaber und
ünsche nichts mehr, als daß sich derselbe in Gegenwart an-
er Mädchen auch so musterhaft wie der junge Fremde be-
ge.

Bei einer kalten Kollation, bei der wir Ihre Gesundheit
trinken nicht vergaßen, ward der junge Freund nun aufge-
dert, seine Uebersicht über Künstler und Liebhaber vorzu-
n, und er that es mit einigem Zögern. Wie das nun eigent-
klingt, kann ich heute unmöglich überliefern. Meine Finger
müde geworden, und mein Geist ist abgespannt. Auch
ß ich sehen, ob ich nicht etwa dieses Geschäft von mir ab-
tteln kann. Die Erzählung der Eigenheiten unseres Be-
es mochte hingehen; allein mich tiefer einzulassen, finde ich
enklich, und für heute erlauben Sie, daß ich ganz stille aus
er Gegenwart wegschlüpfe.

Julie.

Achter Brief.

Und noch einmal Juliens Hand! Heute ist's mein freier
le, ja gewissermaßen ein Geist des Widerspruchs, der mich

antreibt, Ihnen zu schreiben. Nachdem ich mich gestern so se
gesperrt hatte, die letzte Arbeit zu übernehmen und Ihnen vo
dem, was noch übrig ist, Rechenschaft zu geben, so ward fe
gesetzt, daß heute Abend eine solenne akademische Sitzung g
halten werden sollte, in welcher man die Sache durchsprech
wollte, um sie schließlich an Sie gelangen zu lassen. Nun si
die Herren an ihre Arbeit gegangen, und ich fühle Muth u
Beruf, das allein zu übernehmen, wozu sie mir ihren Beista
großmüthig zusagten, und ich hoffe, sie diesen Abend angeneh
zu überraschen. Denn wie Manches unternehmen die Männ
was sie nicht ausführen würden, wenn die Frauen nicht z
rechten Zeit mit eingriffen und das leicht Begonnene, schwer
Vollbringende gutmüthig beförderten.

Es trat ein sonderbarer Umstand ein, als wir die Lie
haber, die uns gestern besuchten, auch mit in unsere Eintheilu
einrangiren wollten. Sie paßten nirgends hin, wir fanden eb
gar kein Fach für sie.

Als wir darüber unsern Philosophen tadelten, versetzte e
„Meine Eintheilung kann andere Fehler haben; aber das gerei
ihr zur Ehre, daß außer dem Charakteristiker Niemand Ih
übrigen diesmaligen Gäste in die Rubriken paßt. Meine R
briken bezeichnen nur Einseitigkeiten, welche als Mängel an
sehen sind, wenn die Natur den Künstler dergestalt beschränk
als Fehler, wenn er mit Vorsatz in dieser Beschränkung v
harrt. Das Falsche, Schiefe, fremd Eingemischte aber fin
hier keinen Platz. Meine sechs Klassen bezeichnen die Eig
schaften, welche alle zusammen verbunden den wahren Künst
so wie den wahren Liebhaber ausmachen würden, die aber, w
ich aus meiner wenigen Erfahrung weiß und aus den mir m
getheilten Papieren sehe, nur leider zu oft einzeln erscheinen

Nun zur Sache!

Erste Abtheilung.

Nachahmer.

Man kann dieses Talent als die Base der bildenden Ku
ansehen. Ob sie davon ausgegangen, mag noch eine Fr
bleiben. Fängt ein Künstler damit an, so kann er sich bis zu d
Höchsten erheben; bleibt er dabei kleben, so darf man ihn ei
Kopisten nennen und mit diesem Wort gewissermaßen ei

ungünstigen Begriff verbinden. Hat aber ein solches Naturell das Verlangen, immer in seinem beschränkten Fache weiter zu gehen, so muß zuletzt eine Forderung an Wirklichkeit entstehen, die der Künstler zu leisten, der Liebhaber zu erfahren strebt. Wird der Uebergang zur ächten Kunst verfehlt, so findet man sich auf dem schlimmsten Abwege; man gelangt endlich dahin, daß man Statuen malt und sich selbst, wie es unser guter Großvater that, im damastnen Schlafrock der Nachwelt überliefert.

Die Neigung zu Schattenrissen hat etwas, das sich dieser Liebhaberei nähert. Eine solche Sammlung ist interessant genug, wenn man sie in einem Portefeuille besitzt. Nur müssen die Wände nicht mit diesen traurigen, halben Wirklichkeitserscheinungen verziert werden.

Der Nachahmer verdoppelt nur das Nachgeahmte, ohne etwas hinzuzuthun oder uns weiter zu bringen. Er zieht uns in das einzige höchst beschränkte Dasein hinein; wir erstaunen über die Möglichkeit dieser Operation, wir empfinden ein gewisses Ergetzen; aber recht behaglich kann uns das Werk nicht machen; denn es fehlt ihm die Kunstwahrheit als schöner Schein. Sobald auch dieser nur einigermaßen eintritt, so hat das Bildniß schon einen großen Reiz, wie wir bei manchen deutschen, niederländischen und französischen Porträten und Stillleben empfinden.

(Notabene! Daß Sie ja nicht irre werden und weil Sie meine Hand sehen, glauben, daß das Alles aus meinem Köpfchen komme! Ich wollte erst unterstreichen, was ich buchstäblich aus den Papieren nehme, die ich vor mir liegen habe; doch dann wäre zu viel unterstrichen worden. Sie werden am Besten sehen, wo ich nur referire; ja Sie finden die eignen Worte Ihres letzten Briefs wieder.)

Zweite Abtheilung.

Imaginanten.

Mit dieser Gesellschaft sind unsere Freunde gar zu lustig umgesprungen. Es schien, als wenn der Gegenstand sie reizte, ein Wenig aus dem Gleise zu treten, und ob ich gleich dabei saß, mich zu dieser Klasse bekannte und zur Gerechtigkeit und Artigkeit aufforderte, so konnte ich doch nicht verhindern, daß ihr eine Menge Namen aufgebürdet wurden, die nicht durch-

gängig ein Lob anzudeuten scheinen. Man nannte sie Poetisirer, weil sie, anstatt den poetischen Theil der bildenden Kunst zu kennen und sich darnach zu bestreben, vielmehr mit dem Dichter wetteifern, den Vorzügen desselben nachjagen und ihre eignen Vortheile verkennen und versäumen. Man nannte sie Scheinmänner, weil sie so gern dem Scheine nachstreben, der Einbildungskraft etwas vorzuspielen suchen, ohne sich zu bekümmern, inwiefern dem Anschauen genug geschieht. Sie wurden Phantomisten genannt, weil ein hohles Gespensterwesen sie anzieht; Phantasmisten, weil traumartige Verzerrungen und Inkohärenzen nicht ausbleiben; Nebulisten, weil sie der Wolken nicht entbehren können, um ihren Luftbildern einen würdigen Boden zu verschaffen. Ja, zuletzt wollte man nach deutscher Reim- und Klangweise sie als Schwebler und Nebler abfertigen. Man behauptete, sie seien ohne Realität, hätten nie und nirgends ein Dasein und ihnen fehle Kunstwahrheit als schöne Wirklichkeit.

Wenn man den Nachahmern eine falsche Natürlichkeit zuschrieb, so blieben die Imaginanten von dem Vorwurf einer falschen Natur nicht befreit, und was dergleichen Anschuldigungen mehr waren. Ich merkte zwar, daß man darauf ausging, mich zu reizen, und doch that ich den Herren den Gefallen, wirklich böse zu werden.

Ich fragte sie, ob denn nicht das Genie sich hauptsächlich in der Erfindung äußere, und ob man den Poetisirern diesen Vorzug streitig machen könne, ob es nicht auch schon dankenswerth sei, wenn der Geist durch ein glückliches Traumbild ergetzt werde, ob nicht in dieser Eigenschaft, die man mit so vielen wunderlichen Namen anschwärze, der Grund und die Möglichkeit der höchsten Kunst begriffen sei, ob irgend etwas mächtiger gegen die leidige Prosa wirke als eben diese Fähigkeit, neue Welten zu schaffen, ob es nicht ein seltnes Talent, ein seltner Fehler sei, von dem man, wenn man ihn auch auf Abwegen antrifft, immer noch mit Ehrfurcht sprechen müßte.

Die Herren ergaben sich bald. Sie erinnerten mich, daß hier nur von Einseitigkeit die Rede sei, daß eben diese Eigenschaft, weil sie ins Ganze der Kunst so trefflich wirken könne, dagegen so viel schade, wenn sie sich als einzeln, selbstständig und unabhängig erkläre. Der Nachahmer schadet der Kunst nie, denn er bringt sie mühsam auf eine Stufe, wo sie ihm der ächte Künstler abnehmen kann und muß; der Imaginant hin-

egen schadet der Kunst unendlich, weil er sie über alle ihre
Grenzen hinausjagt, und es bedürfte des größten Genies, sie
us ihrer Unbestimmtheit und Unbedingtheit gegen ihren wahren
Mittelpunkt in ihren eigentlichen, angewiesenen Umkreis zurück-
uführen.

Es ward noch Einiges hin und wieder gestritten; zuletzt
agten sie, ob ich nicht gestehen müsse, daß auf diesem Wege
ie satirische Karrikaturzeichnung, als die kunst-, geschmack- und
ittenverderblichste Verirrung, entstanden sei und entstehe.

Diese konnte ich denn freilich nicht in Schutz nehmen, ob
h gleich nicht leugnen will, daß mich das häßliche Zeug manch-
al unterhält und der Schadenfreude, dieser Erb- und Schooß-
inde aller Adamskinder, als eine pikante Speise nicht ganz
bel schmeckt.

Fahren wir weiter fort!

Dritte Abtheilung.

Charakteristiker.

Mit diesen sind Sie schon bekannt genug, da Sie von
em Streit mit einem merkwürdigen Individuo dieser Art hin-
eichend unterrichtet sind.

Wenn dieser Klasse an meinem Beifall etwas gelegen ist,
 kann ich ihr denselben versichern; denn wenn meine lieben
maginanten mit Charakterzügen spielen sollen, so muß erst
was Charakteristisches da sein. Wenn mir das Bedeutende
paß machen soll, so kann ich wol leiden, daß Jemand das
edeutende ernsthaft aufführt. Wenn uns also ein solcher
harakterman vorarbeiten will, damit meine Poetisirer keine
hantasmisten werden oder sich gar ins Schwebeln und Nebeln
erlieren, so soll er mir gelobt und gepriesen bleiben.

Der Oheim schien auch nach der letzten Unterhaltung mehr
ir seinen Kunstfreund eingenommen, so daß er die Partei
eser Klasse nahm. Er glaubte, man könne sie auch in einem
ewissen Sinne Rigoristen nennen. Ihre Abstraktion, ihre
eduktion auf Begriffe begründe immer etwas, führe zu etwas,
nd gegen die Leerheit anderer Künstler und Kunstfreunde ge-
alten, sei der Charakteristiker besonders schätzbar.

Der kleine, hartnäckige Philosoph aber zeigte auch hier wieder
inen Zahn und behauptete, daß ihre Einseitigkeit eben wegen

ihres scheinbaren Rechtes durch Beschränkung der Kunst weit mehr schade als das Hinausstreben des Imaginanten, wobei er versicherte, daß er die Fehde gegen sie nicht aufgeben werde.

Es ist eine kuriose Sache um einen Philosophen, daß er in gewissen Dingen so nachgiebig scheint und auf andern so fest besteht. Wenn ich nur erst einmal den Schlüssel dazu habe, wo es hinaus will!

Eben finde ich, da ich in den Papieren nachsehe, daß er sie mit allerlei Unnamen verfolgt. Er nennt sie Skelettisten, Winkler, Steife und bemerkt in einer Note, daß ein blos logisches Dasein, bloße Verstandesoperation in der Kunst nicht ausreiche noch aushelfe. Was er damit sagen will, darüber mag ich mir den Kopf nicht zerbrechen.

Ferner soll den Charaktermännern die schöne Leichtigkeit fehlen, ohne welche keine Kunst zu denken sei. Das will ich denn auch wol gelten lassen!

Vierte Abtheilung.

Unduliſten.

Unter diesem Namen wurden Diejenigen bezeichnet, die sich mit den Vorhergehenden im Gegensatz befinden, die das Weichere und Gefällige ohne Charakter und Bedeutung lieben, wodurch denn zuletzt höchstens eine gleichgiltige Anmuth entsteht. Sie wurden auch Schlängler genannt, und man erinnerte sich der Zeit, da man die Schlangenlinie zum Vorbild und Symbol der Schönheit genommen und dabei viel gewonnen zu haben glaubte. Diese Schlängelei und Weichheit bezieht sich sowol beim Künstler als Liebhaber auf eine gewisse Schwäche, Schläfrigkeit und, wenn man will, auf eine gewisse kränkliche Reizbarkeit. Solche Kunstwerke machen bei Denen ihr Glück, die im Bilde nur etwas mehr als nichts sehen wollen, denen eine Seifenblase, die bunt in die Luft steigt, schon allenfalls ein angenehmes Gefühl erregt. Da Kunstwerke dieser Art kaum einen Körper oder andern reellen Gehalt haben können, so bezieht sich ihr Verdienst meist auf die Behandlung und auf einen gewissen lieblichen Schein. Es fehlt ihnen Bedeutung und Kraft, und deswegen sind sie im Allgemeinen willkommen, so wie die Nullität in der Gesellschaft. Denn von Rechts wegen

soll eine gesellige Unterhaltung auch nur etwas mehr als nichts sein.

Sobald der Künstler, der Liebhaber einseitig sich dieser Neigung überläßt, so verklingt die Kunst wie eine ausschwirrende Saite, sie verliert sich wie ein Strom im Sand.

Die Behandlung wird immer flacher und schwächer werden. Aus den Gemälden verschwinden die Farben; die Striche des Kupferstichs verwandeln sich in Punkte, und so wird Alles nach und nach zum Ergetzen der zarten Liebhaber in Rauch aufgehen.

Wegen meiner Schwester, die, wie Sie wissen, über diesen Punkt keinen Spaß versteht und gleich verdrießlich ist, wenn man ihre duftigen Kreise stört, gingen wir im Gespräch kurz über diese Materie hinweg. Ich hätte sonst gesucht, dieser Klasse das Nebulistische aufzubürden und meine Imaginanten davon zu befreien. Ich hoffe, meine Herren, Sie werden bei Revision dieses Prozesses vielleicht hierauf Bedacht nehmen.

Fünfte Abtheilung.

Kleinkünstler.

Diese Klasse kam noch so ganz gut weg. Niemand glaubte Ursache zu haben, ihnen auffässig zu sein, Manches sprach für sie, Wenig wider sie.

Wenn man auch nur den Effekt betrachtet, so sind sie gar nicht unbequem. Mit der größten Sorgfalt punktiren sie einen kleinen Raum aus, und der Liebhaber kann die Arbeit vieler Jahre in einem Kästchen verwahren. Insofern ihre Arbeit lobenswürdig ist, mag man sie wol Miniaturisten nennen; fehlt es ihnen ganz und gar an Geist, haben sie kein Gefühl fürs Ganze, wissen sie keine Einheit ins Werk zu bringen, so mag man sie Pünktler und Punktirer schelten.

Sie entfernen sich nicht von der wahren Kunst, sie sind nur im Fall der Nachahmer, sie erinnern den wahren Künstler immer daran, daß er diese Eigenschaft, welche sie abgesondert besitzen, auch zu seinen übrigen haben müsse, um völlig vollendet zu sein, um seinem Werk die höchste Ausführung zu geben.

Soeben erinnert mich der Brief meines Oheims an Sie, daß auch dort schon gut und leidlich von dieser Klasse gesprochen

worden, und wir wollen daher diese friedlichen Menschen auch nicht weiter beunruhigen, sondern ihnen durchaus Kraft, Bedeutung und Einheit wünschen.

Sechste Abtheilung.

Skizzisten.

Der Oheim hat sich zu dieser Klasse schon bekannt, und wir waren geneigt, nicht ganz übel von ihr zu sprechen, als er uns selbst aufmerksam machte, daß die Entwerfer eine ebenso gefährliche Einseitigkeit in der Kunst befördern könnten als die Helden der übrigen Rubriken. Die bildende Kunst soll durch den äußern Sinn zum Geiste nicht nur sprechen, sie soll den äußern Sinn selbst befriedigen; der Geist mag sich alsdann hinzugesellen und seinen Beifall nicht versagen. Der Skizzist spricht aber unmittelbar zum Geiste, besticht und entzückt dadurch jeden Unerfahrnen. Ein glücklicher Einfall, halbwege deutlich und nur gleichsam symbolisch dargestellt, eilt durch das Auge durch, regt den Geist, den Witz, die Einbildungskraft auf, und der überraschte Liebhaber sieht, was nicht da steht. Hier ist nicht mehr von Zeichnung, von Proportion, von Formen, Charakter, Ausdruck, Zusammenstellung, Uebereinstimmung, Ausführung die Rede, sondern ein Schein von Allem tritt an die Stelle. Der Geist spricht zum Geiste, und das Mittel, wodurch es geschehen sollte, wird zu nichte.

Verdienstvolle Skizzen großer Meister, diese bezaubernden Hieroglyphen, veranlassen meist diese Liebhaberei und führen den ächten Liebhaber nach und nach an die Schwelle der gesammten Kunst, von der er, sobald er nur einen Blick vorwärts gethan, nicht wieder zurückkehren wird. Der angehende Künstler aber hat mehr als der Liebhaber zu fürchten, wenn er sich im Kreise des Erfindens und Entwerfens anhaltend herumdreht; denn wenn er durch diese Pforte am Raschesten in den Kunstkreis hineintritt, so kommt er dabei gerade am Ersten in Gefahr, an der Schwelle haften zu bleiben.

Dies sind ungefähr die Worte meines Oheims.

Aber ich habe die Namen der Künstler vergessen, die bei einem schönen Talent, das sehr viel versprach, sich auf dieser Seite beschränkt und die Hoffnungen, die man von ihnen gehegt hatte, nicht erfüllt haben.

Mein Onkel besaß in seiner Sammlung ein besonderes Portefeuille von Zeichnungen solcher Künstler, die es nie weiter als bis zum Skizzisten gebracht, und behauptet, daß dabei sich besonders interessante Bemerkungen machen lassen, wenn man diese mit den Skizzen großer Meister, die zugleich vollenden konnten, vergleicht.

*

Als man so weit gekommen war, diese sechs Klassen von einander abgesondert eine Weile zu betrachten, so fing man an, sie wieder zusammen zu verbinden, wie sie oft bei einzelnen Künstlern vereinigt erscheinen und wovon ich schon im Lauf meiner Relation Einiges bemerkte. So fand sich der Nachahmer manchmal mit dem Kleinkünstler zusammen, auch manchmal mit dem Charakteristiker; der Skizzist konnte sich auf die Seite des Imaginanten, Skelettisten oder Undulisten werfen, und dieser konnte sich bequem mit dem Phantomisten verbinden.

Jede Verbindung brachte schon ein Werk höherer Art hervor als die völlige Einseitigkeit, welche sogar, wenn man sie in der Erfahrung aufsuchte, nur in seltenen Beispielen aufgefunden werden konnte.

Auf diesem Weg gelangte man zu der Betrachtung, von welcher man ausgegangen war, zurück, daß nämlich nur durch die Verbindung der sechs Eigenschaften der vollendete Künstler entstehe, so wie der ächte Liebhaber alle sechs Neigungen in sich vereinigen müsse.

Die eine Hälfte des halben Dutzends nimmt es zu ernst, streng und ängstlich, die andere zu leicht und lose. Nur aus innig verbundenem Ernst und Spiel kann wahre Kunst entspringen, und wenn unsere einseitigen Künstler und Kunstliebhaber je zwei und zwei einander entgegenstehen,

der Nachahmer dem Imaginanten,
der Charakteristiker dem Undulisten,
der Kleinkünstler dem Skizzisten,

so entsteht, indem man diese Gegensätze verbindet, immer eins der drei Erfordernisse des vollkommenen Kunstwerks, wie zur Uebersicht das Ganze folgendermaßen kurz dargestellt werden kann.

Ernst allein.	Ernst und Spiel verbunden.	Spiel allein.
Individuelle Neigung.	Ausbildung ins Allgemeine.	Individuelle Neigung.
Manier.	Stil.	Manier.
Nachahmer.	Kunstwahrheit.	Phantomisten.
Charakteristiker.	Schönheit.	Undulisten.
Kleinkünstler.	Vollendung.	Skizzisten.

Hier haben Sie nun die ganze Uebersicht! Mein Geschäft ist vollendet, und ich scheide abermals um so schneller von Ihnen, als ich überzeugt bin, daß ein beistimmendes oder abstimmendes Gespräch ebenda anfangen muß, wo ich aufhöre. Was ich noch sonst auf dem Herzen habe, eine Konfession, die nicht gerade ins Kunstfach einschlägt, will ich nächstens besonders thun und mir dazu eigens eine Feder schneiden, indem die gegenwärtige so abgeschrieben ist, daß ich sie umkehren muß, um Ihnen ein Lebewohl zu sagen und einen Namen zu unterzeichnen, den Sie doch ja diesmal wie immer freundlich ansehen mögen.

Julie.

Ueber den Dilettantismus.



Vorbemerkung des Herausgebers.

Das Nachfolgende ist der Entwurf zu einer Arbeit, die sehr umfangreich und inhaltsvoll geworden sein müßte, wenn ihre wirkliche Ausführung und Vollendung erfolgt wäre. Goethe und Schiller beschäftigten sich gemeinsam von Mai bis Juli 1799, der Erstere wol auch schon allein im Jahre vorher, sehr lebhaft mit dem Gedanken daran. „Wir wollen", schreibt Goethe (22. Juni 1799), „mit der größten Sorgfalt unsere Schemata nochmals durcharbeiten, damit wir uns des ganzen Gehaltes versichern, und dann abwarten, ob uns das gute Glück eine Form zuweist, in der wir ihn aufstellen." Das Erste ist nun wol geschehen, wie dies auch das gleichfalls vorhandene, 1841 von Hoffmeister veröffentlichte Schema Schiller's beweist, das allerdings von dem Goethe'schen bedeutend abweicht (s. Schiller's Werke, Bd. XV. S. 768 f.); zu einer Ausführung der eben angegebenen Absicht ist es indessen nicht gekommen.

Daß der Inhalt dieser Schemata mit der vorhergehenden Novelle „Der Sammler und die Seinigen" nahe verwandt und mit Rücksicht auf die „Propyläen" aufgestellt ist, bedarf kaum eines Beweises. Gemeinsam mit jenen ist besonders die wiederholte Betonung des Gedankens von der Nothwendigkeit des Auseinanderhaltens von Natur und Kunst, von der Verschiedenheit der Kunstwahrheit und Naturwirklichkeit. Uebereinstimmend ist ferner die polemische Richtung, die auch hier verfolgt wird, und über deren Objekte sich Goethe in dem oben citirten Briefe mit einer bei ihm seltenen Gereiztheit ausspricht: „Wie Künstler, Unternehmer, Vorkäufer, Käufer und Liebhaber im Dilettantism ersoffen sind, das sehe ich erst jetzt mit Schrecken, da wir die Sache so sehr durchgedacht und dem Kinde einen Namen gegeben haben. — Wenn wir dereinst unsere Schleusen ziehen, so wird es die grimmigsten Händel setzen; denn wir überschwemmen geradezu das ganze liebe Thal, worin sich die Pfuscherei so glücklich angesiedelt hat. Da nun der Hauptcharakter des Pfuschers die Inkorrigibilität ist und besonders die von unserer Zeit mit einem ganz bestialischen Dünkel behaftet sind, so werden sie schreien, daß man ihnen ihre Anlage

verdirbt. . . Doch das kann nichts helfen: das Gericht muß über sie ergehen. Wir wollen unsere Teiche nur recht anschwellen lassen und dann die Dämme auf einmal durchstechen. Es soll eine gewaltige Sündfluth werden."

Verschieden aber ist das Schema von den früheren Stücken, insofern wir in letzteren nur mit einzelnen artistischen Fragen zu thun hatten, während hier zuerst das gesammte Gebiet der Kunst umfaßt und dann jede einzelne Gattung derselben noch besonders behandelt wird. Somit hatten Schiller und Goethe wol Recht, wenn sie ihrem Plan einen großen Werth beilegten; denn wäre er ausgeführt worden, so würden uns die ästhetischen Ansichten Beider, die im Schema doch zum Theil nur als problematisch hingestellt sind, in ihrem vollen Zusammenhange und ihrer innerlichen Verbindung vorliegen. So ist es indessen wenigstens gut, daß das Schema dem Publikum nicht vorenthalten, sondern 1832 in den „Nachgelassenen Werken" veröffentlicht wurde.

Ueber den sogenannten Dilettantismus

oder

die praktische Liebhaberei in den Künsten.

Einleitendes und Allgemeines.

Die Italiener nennen jeden Künstler Maestro.

Wenn sie Einen sehen, der eine Kunst übt, ohne davon Profession zu machen, sagen sie · Si diletta. Die höfliche Zufriedenheit und Verwunderung, womit sie sich ausdrücken, zeigt dabei ihre Gesinnungen an.

Das Wort Dilettante findet sich nicht in der ältern italienischen Sprache. Kein Wörterbuch hat es, auch nicht die Crusca.*)

Bei Jagemann**) allein findet sich's. Nach ihm bedeutet es einen Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung Theil nehmen will.

Spuren der ältern Zeiten.

Spuren nach Wiederauflebung der Künste.

Große Verbreitung in der neuern Zeit.

Ursache davon.

Kunstübungen gehen als ein Haupterforderniß in die Erziehung über.

Indem wir von Dilettanten sprechen, so wird der Fall ausgenommen, daß Einer mit wirklichem Künstlertalent geboren wäre, aber durch Umstände wäre gehindert worden, es als Künstler zu exkoliren.

---

*) Die Accademia della Crusca, 1582 gegründet.

**) In Jagemann's Dizionario Italiano-Tedesco (1790) steht: „Dilettante, ein Liebhaber, Kenner der Musik oder anderer schönen Künste."

Wir sprechen blos von Denen, welche, ohne ein besonderes Talent zu dieser oder jener Kunst zu besitzen, blos den allgemeinen Nachahmungstrieb bei sich walten lassen.
Ueber das deutsche Wort pfuschen.*)
Ableitung desselben.
Ein später erfundenes Wort.
Bezieht sich auf Handwerk.
Es setzt voraus, daß irgend eine Fertigkeit nach Regeln gelernt, auf die bestimmteste Weise nach der Vorschrift und unter dem Schutze des Gesetzes ausgeübt werde.
Einrichtungen der Innungen, vorzüglich in Deutschland.
Die verschiedenen Nationen haben kein eigentlich Wort dafür.
Anführung der Ausdrücke.
Der Dilettant verhält sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk.
Man darf bei der Kunst voraussetzen, daß sie gleichfalls nach Regeln erlernt und gesetzlich ausgeübt werden müsse, obgleich diese Regeln nicht wie die eines Handwerks durchaus anerkannt und die Gesetze der sogenannten freien Künste nur geistig und nicht bürgerlich sind.
Ableitung der Pfuscherei.
Gewinn.
Der Dilettantismus wird abgeleitet.
Dilettant mit Ehre.
Künstler verachtet.
Ursache.
Sicherheit eines ausgebreiteten Lebensgenusses ist gewöhnlich der Grund aller empirischen Achtung.
Wir haben solche Sicherheitsmaximen, ohne es zu bemerken, in die Moral aufgenommen.
Geburt, Tapferkeit, Reichthum.
Andere Arten von Besitz, der Sicherheit des Genusses nach außen gewährt.
Genie und Talent haben zwar das innere Gewisse, stehen aber nach außen äußerst ungewiß.
Sie treffen nicht immer mit den Bedingungen und Bedürfnissen der Zeit zusammen.

---

*) Als Tonwort vom Abbrennen des Pulvers auf der Pfanne nicht neu, wohl aber in der abgeleiteten Bedeutung.

In barbarischen Zeiten werden sie als etwas Seltsames geschätzt.
Sie sind des Beifalls nicht gewiß.
Er muß erschlichen oder erbettelt werden.
Daher sind diejenigen Künstler übler daran, die persönlich um den Beifall des Moments buhlen.
Rhapsoden, Schauspieler, Musici.
Künstler leben außer einigen seltenen Fällen in einer Art von freiwilliger Armuth.
Es leuchtete zu allen Zeiten ein, daß der Zustand, in dem sich der bildende Künstler befindet, wünschenswerth und beneidenswerth sei.
Entstehen des Dilettantismus.
Allgemein verbreitete, ich will nicht sagen Hochachtung der Künste, aber Vermischung mit der bürgerlichen Existenz und eine Art von Legitimation derselben.

*

Der Künstler wird geboren.
Er ist eine von der Natur privilegirte Person.
Er ist genöthigt, etwas auszuüben, das ihm nicht Jeder gleichthun kann.
Und doch kann er nicht allein gedacht werden.
Möchte auch nicht allein sein.
Das Kunstwerk fordert die Menschen zum Genuß auf
Und zu mehrerer Theilnahme daran.
Zum Genuß der Kunstwerke haben alle Menschen eine unsägliche Neigung.
Der nähere Theilnehmer wäre der rechte Liebhaber, der lebhaft und voll genösse,
So stark wie Andere, ja mehr als Andere,
Weil er Ursache und Wirkung zugleich empfände.
Uebergang zum praktischen Dilettantismus.
Der Mensch erfährt und genießt nichts, ohne sogleich produktiv zu werden.
Dies ist die innerste Eigenschaft der menschlichen Natur. Ja, man kann ohne Uebertreibung sagen, es sei die menschliche Natur selbst.
Unüberwindlicher Trieb, dasselbige zu thun.
Nachahmungstrieb deutet gar nicht auf angebornes Genie zu dieser Sache.
Erfahrung an Kindern.

Sie werden durch alles in die Augen fallende Thätige gereizt.
Soldaten, Schauspieler, Seiltänzer.
Sie nehmen sich ein unerreichbares Ziel vor, das sie durch geübte und verständige Alte haben erreichen sehen.
Ihre Mittel werden Zweck.
Kinderzweck.
Bloßes Spiel.
Gelegenheit, ihre Leidenschaft zu üben.
Wie sehr ihnen die Dilettanten gleichen.
Dilettantismus der Weiber.
— der Reichen.
— der Vornehmen.
Ist Zeichen eines gewissen Vorschrittes.
Alle Dilettanten greifen die Kunst von der schwachen Seite an. (Vom schwachen Ende.)
Phantasie-Bilder unmittelbar vorstellen zu wollen.
Leidenschaft statt Ernst.
Verhältniß des Dilettantismus gegen Pedantismus, Handwerk.
Dilettantistischer Zustand der Künstler.
Worin er sich unterscheidet.
Ein höherer oder niederer Grad der Empirie.
Falsches Lob des Dilettantismus.
Ungerechter Tadel.
Rath, wie der Dilettant seinen Platz einnehmen könnte.

*

Geborne Künstler, durch Umstände gehindert, sich auszubilden, sind schon oben ausgenommen.
Sie sind eine seltene Erscheinung.
Manche Dilettanten bilden sich ein, dergleichen zu sein.
Bei ihnen ist aber nur eine falsche Richtung, welche mit aller Mühe zu nichts gelangt.
Sie nutzen sich, dem Künstler und der Kunst wenig.
Sie schaden dagegen viel.
Doch kann der Mensch, der Künstler und die Kunst eine genießende, einsichtsvolle und gewissermaßen praktische Theilnahme nicht entbehren.
Absicht der gegenwärtigen Schrift.
Schwierigkeit der Wirkung.
Kurze Schilderung eines eingefleischten Dilettantismus.
Die Philosophen werden aufgefordert.
Die Pädagogen.

Wohlthat für die nächste Generation.

*

Dilettantismus setzt eine Kunst voraus, wie Pfuschen das Handwerk.

Begriff des Künstlers im Gegensatz des Dilettanten.
Ausübung der Kunst nach Wissenschaft.
Annahme einer objektiven Kunst.
Schulgerechte Folge und Steigerung.
Beruf und Profession.
Anschließung an eine Kunst- und Künstlerwelt.
Schule.

Der Dilettant verhält sich nicht gleich zu allen Künsten.

In allen Künsten giebt es ein Objektives und Subjektives, und je nachdem das Eine oder das Andere darin die hervorstechende Seite ist, hat der Dilettantismus Werth oder Unwerth.

Wo das Subjektive für sich allein schon viel bedeutet, muß und kann sich der Dilettant dem Künstler nähern, z. B. schöne Sprache, lyrische Poesie, Musik, Tanz.

Wo es umgekehrt ist, scheiden sich der Künstler und Dilettant strenger, wie bei der Architektur, Zeichenkunst, epischen und dramatischen Dichtkunst.

*

Die Kunst giebt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit.
Der Dilettantismus folgt der Neigung der Zeit.

Wenn die Meister in der Kunst dem falschen Geschmack folgen, glaubt der Dilettant, desto geschwinder auf dem Niveau der Kunst zu sein.

Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduziren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen, wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte.

Das an das Gefühl Sprechende, die letzte Wirkung aller poetischen Organisationen, welche aber den Aufwand der ganzen Kunst selbst voraussetzt, sieht der Dilettant als das Wesen derselben an und will damit selbst hervorbringen.

Ueberhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkennung das Passive an die Stelle des Aktiven setzen, und weil er auf

eine lebhafte Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er mit diesen erlittenen Wirkungen wirken zu können.

Was dem Dilettanten eigentlich fehlt, ist Architektonik im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, constituirt. Er hat davon nur eine Art von Ahnung, giebt sich aber durchaus dem Stoff dahin, anstatt ihn zu beherrschen.

Man wird finden, daß der Dilettant zuletzt vorzüglich auf Reinlichkeit ausgeht, welches die Vollendung des Vorhandenen ist, wodurch eine Täuschung entsteht, als wenn das Vorhandene zu existiren werth sei. Ebenso ist es mit der Akkuratesse und mit allen letzten Bedingungen der Form, welche ebenso gut die Unform begleiten können.

Allgemeiner Grundsatz, unter welchem der Dilettantismus zu gestatten ist:

Wenn der Dilettant sich den strengsten Regeln der ersten Schritte unterwerfen und alle Stufen mit größter Genauigkeit ausführen will, welches er um so mehr kann, da 1) von ihm das Ziel nicht verlangt wird, und da er 2), wenn er abtreten will, sich den sichersten Weg zur Kennerschaft bereitet.

Gerade der allgemeinen Maxime entgegen, wird also der Dilettant einem rigoristischeren Urtheil zu unterwerfen sein als selbst der Künstler, der, weil er auf einer sichern Kunstbasis ruht, mit minderer Gefahr sich von den Regeln entfernen und dadurch das Reich der Kunst selbst erweitern kann.

Der wahre Künstler steht fest und sicher auf sich selbst; sein Streben, sein Ziel ist der höchste Zweck der Kunst. Er wird sich immer noch weit von diesem Ziele finden und daher gegen die Kunst oder den Kunstbegriff nothwendig allemal sehr bescheiden sein und gestehen, daß er noch wenig geleistet habe, wie vortrefflich auch sein Werk sein mag und wie hoch auch sein Selbstgefühl im Verhältniß gegen die Welt steigen möchte. Dilettanten oder eigentlich Pfuscher scheinen im Gegentheil nicht nach einem Ziele zu streben, nicht vor sich hin zu sehen, sondern nur das, was neben ihnen geschieht. Darum vergleichen sie auch immer, sind meistens im Lob übertrieben, tadeln ungeschickt, haben eine unendliche Ehrerbietung vor Ihresgleichen, geben sich dadurch ein Ansehen von Freundlichkeit, von Billigkeit, indem sie doch blos sich selbst erheben.

Besonderes.

Dilettantismus in der Malerei.

Der Dilettant scheut allemal das Gründliche, übersteigt die :rlernung nothwendiger Kenntnisse, um zur Ausübung zu ge= ıngen, verwechselt die Kunst mit dem Stoff.

So wird man z. B. nie einen Dilettanten finden, der gut ichnete; denn alsdann wäre er auf dem Wege zur Kunst; hin= egen giebt es manche, die schlecht zeichnen und sauber malen.

Dilettanten erklären sich oft für Mosaik und Wachsmalerei, eil sie die Dauer des Werks an die Stelle der Kunst setzen.

Sie beschäftigen sich öfters mit Radiren, weil die Verviel= iltigung sie reizt.

Sie suchen Kunststücke, Manieren, Behandlungsarten, Ar= ına, weil sie sich meistens nicht über den Begriff mechanischer ertigkeiten erheben können, und denken, wenn sie nur den andgriff besäßen, so wären keine weitern Schwierigkeiten für e vorhanden.

Eben um deswillen, weil der wahre Kunstbegriff den Di= ttanten meistentheils fehlt, ziehen sie immer das Viele und Aittelmäßige, das Rare und Köstliche dem Gewählten und Huten vor. Man trifft viele Dilettanten mit großen Samm= ıngen an, ja man könnte behaupten, alle großen Sammlungen ien vom Dilettantismus entstanden. Denn er artet meistens nd besonders, wenn er mit Vermögen unterstützt ist, in die ucht aus, zusammenzuraffen. Er will nur besitzen, nicht it Verstand wählen und sich mit wenigem Guten begnügen.

Dilettanten haben ferner meistens eine patriotische Tendenz; n deutscher Dilettant interessirt sich darum nicht selten so leb= aft für deutsche Kunst ausschließlich; — daher die Sammlungen on Kupferstichen und Gemälden blos deutscher Meister.

Zwei Unarten pflegen bei Dilettanten oft vorzukommen nd schreiben sich ebenfalls aus dem Mangel an wahrem Kunst= egriff her. Sie wollen erstens konstituiren, d. h. ihr Beifall ll gelten, soll zum Künstler stempeln. Zweitens der Künstler, er ächte Kenner hat ein unbedingtes ganzes Interesse und rnst an der Kunst und am Kunstwerk, der Dilettant immer ur ein halbes; er treibt Alles als ein Spiel, als Zeitvertreib, at meist noch einen Nebenzweck, eine Neigung zu stillen, einer

Laune nachzugeben und sucht der Rechenschaft gegen die Welt und den Forderungen des Geschmacks dadurch zu entgehen, daß er bei Erstehung von Kunstwerken auch noch gute Werke zu thun sucht. Einen hoffnungsvollen Künstler zu unterstützen, einer armen Familie aus der Noth zu helfen, das war immer die Ursache, warum Dilettanten dies und das erstanden. So suchen sie bald ihren Geschmack zu zeigen, bald ihn vom Verdacht zu reinigen.

*

Liebhaberei im Landschaftsmalen. Sie setzt eine schon kultivirte Kunst voraus.

Porträtmalerei.

Sentimentalisch-poetische Tendenz regt auch den Dilettantismus in der zeichnenden Kunst an. Mondscheine. Shakespeare. Kupferstiche zu Gedichten.

Silhouetten.

Urnen.

Kunstwerke als Meubles.

Alle Franzosen sind Dilettanten in der Zeichenkunst als integrirendem Theil der Erziehung.

Liebhaber in der Miniature.

Werden blos auf die Handgriffe angewiesen.

Liebe zur Allegorie und zur Anspielung.

*

Dilettantismus in der Baukunst.

Mangel an ächten Baumeistern in Verhältniß gegen das Bedürfniß schöner Baukunst treibt zum Dilettantismus, besonders da die wohlhabenden Baulustigen zu zerstreut leben.

Reisen nach Italien und Frankreich und besonders Gartenliebhaberei haben diesen Dilettantismus sehr befördert.

Dilettanten suchen mehr zum Ursprung der Baukunst zurückzukehren. a) Rohes Holz, Rinden ꝛc. b) Schwere Architektur, dorische Säulen. c) Nachahmung gothischer Baukunst. d) Architektur der Phantasmen und Empfindungen. e) Kleinliche Nachäffung großer Formen.

Wegen ihrer scheinbaren Unbedingtheit scheint sie leichter, als sie ist, und man läßt sich leichter dazu verführen.

*

In der Gartenkunst.

ranzösische Gartenkunst von ihrer guten Seite und besonders vis-à-vis des neusten Geschmacks betrachtet.
nglischer Geschmack hat die Basis des Nützlichen, welches der französische aufopfern muß.
achgeäffter englischer Geschmack hat den Schein des Nützlichen.
hinesischer Geschmack.

*

Dilettantismus in der lyrischen Poesie.

aß die deutsche Sprache durch kein großes Dichtergenie, sondern durch bloße mittelmäßige Köpfe anfing, zur Dichtersprache gebraucht zu werden, mußte dem Dilettantismus Muth machen, sich gleichfalls darin zu versuchen.
ie Ausbildung der französischen Literatur und Sprache hat auch den Dilettanten kunstmäßiger gemacht.
ranzosen waren durchaus rigoristischer, drangen auf strengere Richtigkeit und forderten auch vom Dilettanten Geschmack und Geist im Innern und ein fehlerloses Aeußeres der Diktion.
n England hielt sich der Dilettantismus mehr an das Latein und Griechische.
onette der Italiener.*)
mpudenz des neusten Dilettantismus, durch Reminiszenzen aus einer reichen kultivirten Dichtersprache**) und durch die Leichtigkeit eines guten mechanischen Aeußern geweckt und unterhalten.
elletristerei auf Universitäten, durch eine moderne Studirart veranlaßt.
rauenzimmer-Gedichte.
chöngeisterei.
lusenalmanache.
ournale.
ufkommen und Verbreitung der Uebersetzungen.

---

*) Als Beispiel für die häufige Anwendung dieser Dichtungsform in Italien :me die Stelle aus „Benvenuto Cellini", Werke, XXX. S. 376.

**) Aehnlich Schiller's Distichon „Dilettant" (Werke, I. 1. S. 191):
„Weil ein Vers Dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die für Dich dichtet und denkt, glaubst Du schon Dichter zu sein?"

Unmittelbarer Uebergang aus der Klasse und Universität zur Schriftstellerei.
Balladen- und Volkslieder-Epoche.
Geßner, poetische Prosa.*)
Karlsruher rc. Nachdrucke schöner Geister.**)
Bardenwesen.***)
Bürger's Einfluß auf das Geleier.
Reimloser Vers.
Klopstockisches Odenwesen.
Claudius.
Wieland's Laxität.
In der ältern Zeit:
Lateinische Verse.
Pedantismus.
Mehr Handwerk.
Fertigkeit ohne poetischen Geist.

*

Dilettantismus in der pragmatischen Poesie.

Ursache, warum der Dilettant das Mächtige, Leidenschaftliche, Starkcharakteristische haßt und nur das Mittlere, Moralische darstellt.
Der Dilettant wird nie den Gegenstand, immer nur sein Gefühl über den Gegenstand schildern.
Er flieht den Charakter des Objekts.
Alle dilettantischen Geburten in dieser Dichtungsart werden einen pathologischen Charakter haben und nur die Neigung und Abneigung ihres Urhebers ausdrücken.
Der Dilettant glaubt mit dem Witz an die Poesie zu reichen.
Dramatische Pfuscher werden bis zum Unsinn gebracht, um ihr Werk auszustellen.

*

---

*) Vorzugsweise in den 1756 zuerst erschienenen, aber bald weit verbreiteten Idyllen.

**) Mit Beziehung auf Macklot in Karlsruhe, der auf dem mißrathenen Papier der markgräflich badenschen Fabrik alle deutschen Dichter nachzudrucken vorschlug, auf Schmieder, gleichfalls in Karlsruhe, auf Himburg in Berlin u. A.

***) Die Nachahmer Klopstock's, wie Denis, Mastalier, Kretschmann, von denen als Barden der Erste sich Sined, der Letzte sich Rhingulph nannte — vielleicht auch Klopstock selbst.

Dilettantismus in der Musik.

In der älteren Zeit größerer Einfluß aufs leidenschaftliche Leben durch tragbare Saiteninstrumente, welche Empfindungen einfacher auszudrücken mehr Raum geben.
Medium der Galanterie.
In der neuern Zeit Flügel und Violine.
Mehr Werth gelegt auf mechanische Fertigkeit, Schwierigkeit und Künstlichkeit, weniger Zusammenhang mit Leben und Leidenschaft.
Geht in Konzerte über.
Mehr Nahrung der Eitelkeit.
Lieder und Opernwesen.
Falsche Hoffnung, durch komponirte Volkslieder Nationalsinn und ästhetischen Geist zu pflanzen.*)
Gesellschafts-, Tisch-, Trink-, Freimaurer-Lieder.

*

Im Tanz.

In der ältern Zeit: Pedanterie und Gleichgiltigkeit. Einförmigkeit.
In der neuern Zeit: Formlosigkeit und daraus hervorgehende Wildheit, Heftigkeit, Gewaltsamkeit.

*

Unterschied der repräsentativen, naiven und charakteristischen Tänze:

Repräsentative machen die Schönheit der Gestalt und Bewegung geltend und haben Würde. (Menuet.)	Fallen gern ins Steife.
Naive begleiten den belebten Zustand und haben mehr Anmuth und Freiheit. (Englische Tänze.)	Fallen gern ins Ausgelassene.
Charakteristische grenzen an eine objektive Kunst.	Gehen leicht in die Karrikatur.

*

*) Man muß bedauern, keine Motivirung für diesen Satz zu erhalten, da er an und für sich parador erscheint.

Dilettantismus in der Schauspielkunst.

Französische Komödie ist auch bei Liebhabern obligat und ein Institut der Geselligkeit.
Italienische Liebhaberkomödie bezieht sich auf eine Puppen- und puppenartige Repräsentation.
Deutschland, ältere Zeit: Jesuiterschulen.*)
Neuere Zeit: Französische Liebhaberkomödie zur Bildung der Sprache in vornehmen Häusern.
Vermischung der Stände bei deutschen Liebhaberkomödien.
Bedingung,**) unter welcher allenfalls eine mäßige Uebung im Theaterwesen unschuldig und zulässig, ja einigermaßen zu billigen sein möchte.
Permanenz derselben Gesellschaft.
Vermeidung passionirter und Wahl verstandesreicher und geselliger Stücke.
Abhaltung aller Kinder und sehr junger Personen.
Möglichster Rigorismus in äußern Formen.

*

Nutzen des Dilettantismus.

Im Allgemeinen.

Er steuert der völligen Rohheit.
Dilettantismus ist eine nothwendige Folge schon verbreiteter Kunst und kann auch eine Ursache derselben werden.
Er kann unter gewissen Umständen das ächte Kunsttalent anregen und entwickeln helfen,
Das Handwerk zu einer gewissen Kunstähnlichkeit erheben.
Macht gesitteter.
Regt im Fall der Rohheit einen gewissen Kunstsinn an und verbreitet ihn da, wo der Künstler nicht hinkommen würde.
Beschäftigt die produktive Kraft und kultivirt also etwas Wichtiges am Menschen.
Die Erscheinungen in Begriffe verwandeln.
Totaleindrücke theilen.
Besitz und Reproduktion der Gestalten befördern.

*

---

*) Die sogenannte „Schulkomödie“ herrschte, auch auf evangelische Schule übergegangen, bis ins achtzehnte Jahrhundert.

**) Man erwartet „Bedingungen“, da vier solche aufgezählt werden.

Nutzen des Dilettantismus.

In der Zeichenkunst.

Sehen lernen.
Die Gesetze kennen lernen, wonach wir sehen.
Den Gegenstand in ein Bild verwandeln, d. h. die sichtbare Raumerfüllung, insofern sie gleichgiltig ist.
Die Formen erkennen, d. h. die Raumerfüllung, insofern sie bedeutend ist.
Unterscheiden lernen. — Mit dem Totaleindruck (ohne Unterscheidung) fangen Alle an. Dann kommt die Unterscheidung, und der dritte Grad ist die Rückkehr von der Unterscheidung zum Gefühl des Ganzen, welches das Aesthetische ist.
Diese Vortheile hat der Dilettant mit dem Künstler im Gegensatz des bloßen unthätigen Betrachters gemein.

In der Baukunst.

Sie weckt die freie Produktionskraft.
Sie führt am Schnellsten und Unmittelbarsten von der Materie zur Form, vom Stoff zur Erscheinung, und entspricht dadurch der höchsten Anlage im Menschen.
Sie erweckt und entwickelt den Sinn fürs Erhabene, zu dem sie sich überhaupt mehr neigt als zum Schönen.
Sie führt Ordnung und Maß ein und lehrt auch im Nützlichen und Nothdürftigen nach einem schönen Schein und einer gewissen Freiheit streben.
Der allgemeine Nutzen des Dilettantismus, daß er gesitteter macht und im Fall der Rohheit einen gewissen Kunstsinn anregt und ihn da verbreitet, wo der Künstler nicht hinkommen würde, gilt besonders auch von der Baukunst.

In der Gartenkunst.

Ideales im Realen.
Streben nach Form in formlosen Massen.
Wahl.
Schöne Zusammenstellung.
Ein Bild aus der Wirklichkeit machen, kurz, erster Eintritt in die Kunst.

Eine reinliche und vollends schöne Umgebung wirkt immer wohl-
thätig auf die Gesellschaft.

*

In der lyrischen Poesie.

Ausbildung der Sprache im Ganzen.
Vervielfältigteres Interesse an Humanioribus im Gegensatz der
Rohheit des Unwissenden oder der pedantischen Bornirtheit
des bloßen Geschäftsmannes und Schulgelehrten.
Ausbildung der Gefühle und des Sprachausdruckes derselben.
Jeder gebildete Mensch muß seine Empfindungen poetisch schön
ausdrücken können.
Idealisirung der Vorstellungen bei Gegenständen des gemeinen
Lebens.
Kultur der Einbildungskraft, besonders als integrirenden Theils
bei der Verstandesbildung.
Erweckung und Stimmung der produktiven Einbildungskraft zu
den höchsten Funktionen des Geistes auch in Wissenschaften
und im praktischen Leben.
Ausbildung des Sinnes für das Rhythmische.
Da es noch keine objektiven Gesetze weder für das Innere noch
für das Aeußere eines Gedichtes giebt, so müssen sich die
Liebhaber strenger noch als die Meister an anerkannte gute
Muster halten und eher das Gute, was schon da ist, nach-
ahmen, als nach Originalität streben, im Aeußern und Me-
trischen aber die vorhandenen allgemeinsten Gesetze rigoristisch
befolgen.
Und da der Dilettant sich nur nach Mustern bilden kann, so
muß er, um der Einseitigkeit zu entgehen, sich die allgemeinste
mögliche Bekanntschaft mit allen Mustern erwerben und das
Feld der poetischen Literatur noch vollkommener ausmessen,
als es der Künstler selbst nöthig hat.

*

In der Musik.

Tiefere Ausbildung des Sinnes.
Mathematische Bestimmungen des Organs werden kennen ge-
lernt und zu Empfindungs- und Schönheitszwecken gebraucht.
Gesellige Verbindung der Menschen, ohne bestimmtes Interesse
mit Unterhaltung.
Stimmt zu einer idealen Existenz, selbst wenn die Musik nur
den Tanz aufregt.

*

Im Tanz.

Gelenkigkeit und Möglichkeit schöner Bewegungen.
Gefühl und Ausübung des Rhythmus durch alle Bewegungen.
Bedeutsamkeit, ästhetische, der Bewegungen.
Geregeltes Gefühl der Frohheit.
Ausbildung des Körpers, Stimmung des Körpers zu allen möglichen körperlichen Fertigkeiten.
Musikalische Körperstimmung.
Maß der Bewegungen zwischen Ueberfluß und Sparsamkeit.
Möglichkeit eines schönen Umgangs.
Mögliche Geselligkeit in einem exaltirten Zustand.

In der Schauspielkunst.

Gelegenheit zu mehrerer Ausbildung der Deklamation.
Aufmerksamkeit auf die Repräsentation seiner selbst.
Partizipirt von den angeführten Vortheilen der Tanzkunst.
ebung der Memorie.
innliches Aufpassen und Akkuratesse.

*

Schaden des Dilettantismus.

Im Allgemeinen.

er Dilettant überspringt die Stufen, beharrt auf gewissen Stufen, die er als Ziel ansieht, und hält sich berechtigt, von da aus das Ganze zu beurtheilen, hindert also seine Perfektibilität.

: setzt sich in die Nothwendigkeit, nach falschen Regeln zu handeln, weil er ohne Regeln auch nicht dilettantisch wirken kann und er die ächten objektiven Regeln nicht kennt.

kommt immer mehr von der Wahrheit der Gegenstände ab und verliert sich auf subjektiven Irrwegen.

er Dilettantismus nimmt der Kunst ihr Element und verschlechtert ihr Publikum, dem er den Ernst und den Rigorismus nimmt.

les Vorliebnehmen zerstört die Kunst, und der Dilettantismus führt Nachsicht und Gunst ein. Er bringt diejenigen Künstler,

welche dem Dilettantismus näher stehen, auf Unkosten der ächten Künstler in Ansehen.

Beim Dilettantismus ist der Schaden immer größer als der Nutzen.

Vom Handwerk kann man sich zur Kunst erheben, vom Pfuschen nie.

Der Dilettantismus befördert das Gleichgiltige, Halbe und Charakterlose.

Schaden, den Dilettanten der Kunst thun, indem sie den Künstler zu sich herabziehen, —

Keinen guten Künstler neben sich leiden können.

Ueberall, wo die Kunst selbst noch kein rechtes Regulativ hat, wie in der Poesie, Gartenkunst, Schauspielkunst, richtet der Dilettantismus mehr Schaden an und wird anmaßender. Der schlimmste Fall ist bei der Schauspielkunst.

*

Schaden des Dilettantismus.

In der Baukunst.

Wegen der großen Schwierigkeit, in der Architektur den Charakter zu treffen, darin mannichfaltig und schön zu sein, wird der Dilettant, der dies nicht erreichen kann, immer nach Verhältniß seines Zeitalters entweder ins Magere und Ueberladene oder ins Plumpe und Leere verfallen. Ein Architekturwerk aber, das nur durch die Schönheit Existenz hat, ist völlig null, wenn es diese verfehlt.

Wegen ihrer idealen Natur führt sie leichter als eine andere Kunst zum Phantastischen, welches hier gerade am Schädlichsten ist.

Weil sich nur die Wenigsten zu einer freien Bildung nach bloßen Schönheitsgesetzen erheben können, so verfällt der Bau-Dilettant leicht auf sentimentalische und allegorische Baukunst und sucht den Charakter, den er in der Schönheit nicht zu finden weiß, auf diesem Wege hineinzulegen.

Bau-Dilettantismus, ohne den schönen Zweck erfüllen zu können, schadet gewöhnlich dem physischen Zweck der Baukunst: der Brauchbarkeit und Bequemlichkeit.

Die Publizität und Dauerhaftigkeit architektonischer Werke macht das Nachtheilige des Dilettantismus in diesem Fach allgemeiner und fortdauernder und perpetuirt den falschen Ge-

schmack, weil hier, wie überhaupt in Künsten, das Vorhandene und überall Verbreitete wieder zum Muster dient.

Die ernste Bestimmung der schönen Bauwerke setzt sie mit den bedeutendsten und erhöhtesten Momenten des Menschen in Verbindung, und die Pfuscherei in diesen Fällen verschlechtert ihn also gerade da, wo er am Perfektibelsten sein könnte.

*

In der Gartenkunst.

Reales wird als ein Phantasiewerk behandelt.

Die Gartenliebhaberei geht auf etwas Endloses hinaus:
1) weil sie in der Idee nicht bestimmt und begrenzt ist;
2) weil das Materiale als ewig zufällig sich immer verändert und der Idee ewig entgegenstrebt.

Die Gartenliebhaberei läßt sich oft die edlern Künste auf eine unwürdige Art dienen und macht ein Spielwerk aus ihrer soliden Bestimmung.

Befördert die sentimentale und phantastische Nullität.

Sie verkleinert das Erhabene in der Natur und hebt es auf, indem sie es nachahmt.

Sie verewigt die herrschende Unart der Zeit, im Aesthetischen unbedingt und gesetzlos sein zu wollen und willkürlich zu phantasiren, indem sie sich nicht, wie wol andere Künste, korrigiren und in der Zucht halten läßt.

Vermischung von Kunst und Natur.

Vorliebnehmen mit dem Schein.

Die dabei vorkommenden Gebäude werden leicht, spindelartig, hölzern, brettern aufgeführt und zerstören den Begriff solider Baukunst; ja sie heben das Gefühl für sie auf. Die Strohdächer, bretternen Blendungen, Alles macht eine Neigung zur Kartenhaus-Architektur.

*

In der lyrischen Poesie.

Belletristische Flachheit und Leerheit, Abziehung von soliden Studien oder oberflächliche Behandlung.

Es ist hier eine größere Gefahr als bei andern Künsten, eine bloße dilettantische Fähigkeit mit einem ächten Kunstberufe zu verwechseln, und wenn dies der Fall ist, so ist das Subjekt übler daran als bei jeder andern Liebhaberei, weil seine Existenz völlige Nullität hat; denn ein Poet ist nichts, wenn er es nicht mit Ernst und Kunstmäßigkeit ist.

Dilettantismus überhaupt, besonders aber in der Poesie, schwächt die Theilnehmung und Empfänglichkeit für das Gute außer ihm, und indem er einem unruhigen Produktionstriebe nachgiebt, der ihn zu nichts Vollkommenem führt, beraubt er sich aller Bildung, die ihm durch Aufnahme des fremden Guten zuwachsen könnte.

Der poetische Dilettantismus kann doppelter Art sein. Entweder vernachlässigt er das (unerläßliche) Mechanische und glaubt genug gethan zu haben, wenn er Geist und Gefühl zeigt; oder er sucht die Poesie blos im Mechanischen, worin er sich eine handwerksmäßige Fertigkeit erwerben kann, und ist ohne Geist und Gehalt. Beide sind schädlich, doch schadet jener mehr der Kunst, dieser mehr dem Subjekt selbst.

Alle Dilettanten sind Plagiarii. Sie entnerven und vernichten jedes Original schon in der Sprache und im Gedanken, indem sie es nachsprechen, nachäffen und ihre Leerheit damit ausflicken. So wird die Sprache nach und nach mit zusammengeplünderten Phrasen und Formeln angefüllt, die nichts mehr sagen, und man kann ganze Bücher lesen, die schön stilisirt sind und gar nichts enthalten. Kurz, alles wahrhaft Schöne und Gute der ächten Poesie wird durch den überhandnehmenden Dilettantismus profanirt, herumgeschleppt und entwürdigt.

*

In der pragmatischen Poesie.

Alle Nachtheile des Dilettantismus im Lyrischen sind hier noch in weit höherem Grad; nicht nur die Kunst erleidet mehr Schaden, auch das Subjekt.

Vermischung der Gattungen.

*

In der Musik.

Wenn die Bildung des Musik-Dilettanten autodidaktisch geschieht und die Komposition nicht unter der strengen Anleitung eines Meisters wie die Applikatur selbst erlernt wird, so entsteht ein ängstliches, immer ungewisses, unbefriedigtes Streben, da der Musik-Dilettant nicht, wie der in andern Künsten, ohne Kunstregeln Effekte hervorbringen kann.

Auch macht der Musik-Dilettantismus noch mehr als ein anderer untheilnehmend und unfähig für den Genuß fremder Kunstwerke und beraubt und beschränkt also das Subjekt, das er in seiner einseitigen und charakteristischen Form gefangen hält.

*

Im Tanz.

Zerbrochenheit der Glieder und Affektation.
Steifigkeit und Pedanterie.
Karrikatur.
Eitelkeit.
Falsche Ausbildung des Körpers.
Charakterlosigkeit und Leerheit.
Zerflossenes, schlaffes Wesen.
Manierirtes Wesen in Uebertreibung schöner Bewegung.
Entweder steif und ängstlich, oder unmäßig und roh.
(Beides wird durch das Gefällige und Bedeutende verhindert.)
Neigt die Gesellschaft zu einer sinnlichen Leerheit.
Eitelkeit und einseitige Richtung auf die körperliche Erscheinung.
Man muß es in der Tanzkunst deswegen zur Meisterschaft bringen, weil der Dilettantismus entweder unsicher und ängstlich macht, also die Freiheit hemmt und den Geist beschränkt, oder weil er eitel macht und dadurch zur Leerheit führt.

*

In der Schauspielkunst.

Karrikatur der eignen fehlerhaften Individualität.
Ableitung des Geistes von allem Geschäft durch Vorspiegelung einer phantastischen Aussicht.
Aufwand alles Interesses und aller Passion ohne Frucht.
Ewiger Zirkel in einer einförmigen, immer wiederholten und zu nichts führenden Thätigkeit.
(Dilettanten wissen sich nichts Anziehenderes als die Komödienproben; Schauspieler von Metier hassen sie.)
Vorzugsweise Schonung und Verzärtlung des Theaterdilettanten durch Beifall.
Ewige Reizung zu einem leidenschaftlichen Zustand und Betragen ohne ein Gegengewicht.
Nahrung aller gehässigen Passionen, von den schlimmsten Folgen für die bürgerliche und häusliche Existenz.
Abstumpfung des Gefühls gegen die Poesie.
Exaltirte Sprache bei gemeinen Empfindungen.
Ein Trödelmarkt von Gedanken, Stellen und Schilderungen in der Reminiscenz.
Durchgängige Unnatur und Manier auch im übrigen Leben.

Höchst verderbliche Nachsicht gegen das Mittelmäßige und Fehlerhafte in einem öffentlichen und ganz persönlichen Fall.

Die allgemeine Toleranz für das Einheimische wird in diesem Fall eminenter.

Höchst verderblicher Gebrauch der Liebhaberschauspiele zur Bildung der Kinder, wo es ganz zur Fratze wird. Zugleich die gefährlichste aller Diversionen für Universitäten ꝛc.

Zerstörte Idealität der Kunst, weil der Liebhaber, der sich nicht durch Aneignung der Kunstbegriffe und Traditionen erheben kann, Alles durch eine pathologische Wirklichkeit erreichen muß.

Winckelmann.



Vorbemerkung des Herausgebers.

Die Biographie Winckelmann's, nach Gervinus' Ausspruch ie beste Charakteristik, welche Goethe geschrieben hat, ist eigentlich ur ein Theil eines größeren Kollektivwerkes, zu dem die Weiarischen Kunstfreunde ihre Beiträge geliefert hatten. Eine ußere Anregung zu dem Unternehmen gaben die Briefe an 3erendis, die Goethe von der Herzogin Amalia zur Herausgabe chalten hatte und auf deren Inhalt und bevorstehende Veröffentdchung er schon im Februar 1804 (in Nr. 26 des Intelligenzlattes der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung) durch folende Anzeige aufmerksam machte:

„Ungedruckte Winckelmannische Briefe.

„Von bedeutenden Männern nachgelassene Briefe haben nmer einen großen Reiz für die Nachwelt; sie sind gleichsam ie einzelnen Belege der großen Lebensrechnung, wovon Thaten nd Schriften die vollen Hauptsummen vorstellen.

„Besonders giebt es Menschen, die sich mehr in Briefen als n Umgange und sonst zu schildern bestimmt sind. Unter diese :hörte Winckelmann, der sich am Freisten fühlte, wenn er :it der Feder in der Hand vor einem Briefblatte sich einem :rtrauten Freund gegenüber wähnte.

„Mehrere seiner gedruckten Briefe legen hievon ein Zeugniß), wozu die Sammlung, welche wir ankündigen, sich bedeutend :sellen wird. Die vorliegenden Briefe sind an einen Landsmann, :chulfreund und Hausgenossen mit der freisten Vertraulichkeit :schrieben, funfzehn derselben vor seiner Abreise nach Rom. us nachstehender Anzeige des Inhalts läßt sich ihr Werth schon :nugsam schätzen."

Es folgt alsdann eine Inhaltsangabe von siebenundzwanzig riefen an Berendis, der wir ihre Stelle in der Textrevision ıgewiesen haben.

Die Briefe selbst wurden in dem oben erwähnten Kollektiverke veröffentlicht, welches 1805 unter dem Titel „Winckel-

mann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe" erschien. Das Ganze wurde — eine unwesentliche Umstellung in der Reihenfolge der Abtheilungen abgerechnet — unverändert in die 1816 begonnene Ausgabe von Goethe's Werken (Band XXII, erschienen 1821) aufgenommen.

Der vollständige Inhalt des Werkes besteht aus folgenden Stücken:

1. Die Widmung an die Herzogin Amalia.
2. Eine Vorrede im Namen der Weimarischen Kunstfreunde, die das Werk als unmittelbare Fortsetzung früherer gemeinsamer Thätigkeit ankündigt.
3. Ein allgemeines Vorwort zu dem „Entwurf einer Geschichte der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts", das nur auf diese unter Nr. 7 folgende Arbeit Meyer's bezüglich.
4. Ein Abschnitt über Winckelmann's Briefe an Berendis, der mit einer kurzen Lebensbeschreibung des Letzteren schließt.
5. Ein e„Schilderung Winckelmann's", welche auf Dessen Verdienste und Bedeutung hinweist.

Hierauf folgen dann die drei Haupttheile des Ganzen, und zwar:

6. „Winckelmann's Briefe an einen Landsmann, Schulfreund und Hausgenossen" (S. 1—160) — ein Abdruck der oben erwähnten siebenundzwanzig Briefe.
7. Der durch Nr. 3 von Goethe eingeleitete „Entwurf einer Kunstgeschichte ꝛc.", mit einem besonderen Vorworte — Beides von Meyer (S. 161—386).
8. Die „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmann's", gleichfalls mit besonderem Vorworte und Einleitung. Diese Skizzen zerfallen wiederum in drei Theile, in denen Winckelmann je nach seiner allgemein menschlichen, künstlerischen und wissenschaftlichen Entwickelung geschildert wird und die Goethe (S. 387—440), Meyer (S. 441—452) und F. A. Wolf (S. 453—470) zu Verfassern haben.

Ein Verzeichniß sämmtlicher Winckelmannischen Briefe in chronologischer Ordnung und ein Namenregister (S. 471 bis 496) schließen das Ganze.

Als nicht in Goethe's Werke gehörig, da nicht von ihm verfaßt, sonderte die Ausgabe letzter Hand mit Recht die Nummern 6 und 7 aus, nahm aber gleichwol die beiden ebenfalls nicht-Goethe'schen Aufsätze in Nr. 8 in die Werke auf.

In sämmtlichen späteren Ausgaben sind auch diese letzteren weggelassen, mit ihnen zugleich aber auch die von Goethe her-

rührenden Aufsätze 2, 3, 5 und Dessen kurzes Vorwort zu 8 auf S. 196 (nur die Ausgabe von Kurz hat noch die Nummern 2 und 3). Eine Entschuldigung hiefür mag darin liegen, daß man den verschiedenartigen Einzel-Aufsätzen mehr den Charakter der Einheit und der Zusammengehörigkeit geben wollte, woher man denn auch, von dem Goethe'schen Text abweichend, den Abschnitt 4, „Winckelmann's Briefe", hinter der „Einleitung" S. 197 einschob. Aber der dem Ganzen nach Anlage und Entstehung eigne Charakter mußte durch dies Verfahren gestört werden.

Unsere Aufgabe kann es nicht sein, die Leistungen von Goethe's Mitarbeitern in Betracht zu ziehen; ebensowenig kann hier erörtert werden, inwieweit die gemeinsame Leistung der Weimarischen Kunstfreunde bereits die Resultate vorbereitet hat, welche in neuster Zeit über Winckelmann gewonnen wurden. Es mag deshalb genügen, daran zu erinnern, daß auch in dem umfangreichen und trefflichen Werke von C. Justi (Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. 2 Bde. 1866 und 1872) wiederholt anerkannt wird, daß Goethe in seiner Auffassung Winckelmann's von den richtigen Gesichtspunkten ausgegangen ist und ein tiefes Verständniß von dessen Bedeutung gewonnen hat.

Goethe's eigene Thätigkeit für die vorliegende Schrift fällt in den Winter von 1804 auf 1805; die Vollendung, d. h. die Absendung der drei Skizzen, zeigt Goethe Schillern am 20. April 1805, also wenige Wochen vor dessen Tode an. Wenn er bei dieser Gelegenheit sagt, es passe das alte, unter ein Gemälde geschriebene „in doloribus pinxit" auch auf seine gegenwärtige Arbeit, so bezieht man dies wol richtig mit Viehoff (Goethe's Leben, 3. Aufl. III. 523 ff.) einmal auf eine langwierige Krankheit, die ihn während der ersten Monate des Jahres 1805 quälte, dann aber auch auf die Sehnsucht nach Italien, welche durch die Beschäftigung und die Erinnerung an die glückliche dort verlebte Zeit wieder von Neuem rege geworden war.

Winckelmann's Tod fällt in die letzte Zeit, die Goethe auf der Universität zu Leipzig studirte, also in sein neunzehntes Lebensjahr. Jene Reise nach Deutschland, die für Winckelmann ein so verhängnißvolles Ende nehmen sollte, hoffte man, würde ihn auch nach Leipzig führen, wo ihn namentlich Oeser, mit dem ihn frühe Beziehungen verbanden, mit Spannung erwartete. Aus Besorgniß, ihn dort vielleicht nicht häufig genug zu sehen, hatten Goethe und seine Freunde schon Ritt und Fahrt nach Dessau verabredet, wo der Gefeierte voraussichtlich bei seinem Gönner, dem Herzoge Franz Leopold Friedrich, längere Zeit verweilen sollte.

Dieses besondere Interesse, das Goethe für Winckelmann zeigte, beruhte aber bei ihm nicht allein auf der allgemeinen und unangetasteten Verehrung, die Jener nach dem Ausdrucke in „Dichtung und Wahrheit“ damals genoß, es war aus einem tieferen Verständniß der Bedeutung des Schöpfers der Kunstgeschichte hervorgegangen. Allerdings sind die Urtheile, die er über seine ältesten Schriften ausspricht, nicht in der frühen Zeit entstanden, der sie in seiner Biographie zugeschrieben werden. Goethe nennt dieselben dort mit richtiger Auffassung problematisch, durch Ironie verwirrend und auf ganz spezielle Ereignisse und Meinungen sich beziehend, und hebt besonders auch den nicht günstigen Einfluß hervor, den Oeser auf sie ausgeubt habe. In Wirklichkeit hegte Goethe aber damals noch eine unbedingte Bewunderung für Oeser, so daß erst die Reife späteren Kunsturtheils die Unzulänglichkeit desselben wie der bezeichneten Schriften empfunden haben wird.

Von größerer Wichtigkeit für jene frühe Zeit ist offenbar, was sich aus Allem ergiebt, daß Goethe mit Eifer die verschiedenen Schriften Winckelmann's studirt hat. So kommt Dessen Name in Werther's Leiden vor, so bei Gelegenheit der Erwähnung des Antikensaals in Mannheim, mit dem Goethe durch Winckelmann's und Lessing's Schriften schon früher vertraut geworden war, als er ihn gesehen hatte, und ebenso kommt er auch nicht selten in seinen Briefen darauf, von Winckelmann's Ansichten zu sprechen.

Es lag indessen in der Natur der Sache, daß der volle Werth Winckelmann's auch Goethe erst während der italienischen Reise klar wurde. Nicht allein, daß er in Italien häufig auf Spuren seiner Thätigkeit stieß, daß er seine Kunstgeschichte von Neuem zu lesen anfing (in der Uebersetzung von Fea) und zum Theil nach ihrer Anleitung die Kunstwerke studirte, sondern wir sehen auch, daß er bereits zu einer allgemeinen Beurtheilung Winckelmann's fortschreitet. Wenn er von dem hohen Stil der Griechen, wenn er von dem dauerhaften Faden spricht, an dem uns Winckelmann durch die verschiedenen Kunstepochen durchleite, wenn er Meyer als Nachfolger auf dem von Jenem und von Mengs vorgezeichneten Pfade nennt, so sieht man, daß sein Urtheil über ihn sich abschließt, zugleich aber auch seine eigne mit Winckelmann im Wesentlichen übereinstimmende Kunstansicht zum vollen Durchbruche kommt.

Winckelmann.

---

hro der Herzogin Anna Amalia von Sachsen=
Weimar und Eisenach Hochfürstl. Durchlaucht.

Durchlauchtigste Fürstin,
Gnädigste Frau,

Jenes mannichfaltige Gute, das Kunst und Wissenschaft
urer Durchlaucht verdanken, wird gegenwärtig durch die
ädigste Erlaubniß vermehrt, nachstehende Winckelmannische Briefe
m Druck übergeben zu dürfen. Sie sind an einen Mann
richtet, der das Glück hatte, sich unter Höchstihro Diener zu
chnen und bald nach jener Zeit Eurer Durchlaucht näher zu
en, als Winckelmann sich in der ängstlichen Verlegenheit be=
nden hatte, deren unmittelbare dringende Schilderung man
er nicht ohne Theilnahme lesen kann.

Wären diese Blätter in jenen Tagen Eurer Durchlaucht
r die Augen gekommen, so hätte gewiß das hohe wohlthätige
emüth einem solchen Jammer gleich ein Ende gemacht, hätte
s Schicksal eines vortrefflichen Mannes anders eingeleitet
d für die ganze Folge glücklicher gelenkt.

Doch wer sollte wol des Möglichen gedenken, wenn des
eschehenen so viel Erfreuliches vor uns liegt?

Eure Durchlaucht haben seit jener Zeit so viel Nützliches
d Angenehmes gepflanzt und gehegt, indeß unser fördernder
d mittheilender Fürst Schöpfungen auf Schöpfungen häuft
d begünstigt.

Ohne Ruhmredigkeit darf man des in einem beschränkten
eise nach innen und außen gewirkten Guten gedenken, wovon

das Augenfällige schon die Bewunderung des Beobachters erregen muß, die immer höher steigen würde, wenn sich ein Unterrichteter das Werden und Wachsen darzustellen bemühte.

Nicht auf Besitz, sondern auf Wirkung war es angesehen, und um so mehr verdient die höhere Kultur dieses Landes einen Annalisten, je mehr sich gar Manches früher lebendig und thätig zeigte, wovon die sichtbaren Spuren schon verloschen sind.

Mögen Eure Durchlaucht im Bewußtsein anfänglicher Stiftung und fortgesetzter Mitwirkung zu jenem eigenen Familienglück, einem hohen und gesunden Alter, gelangen und noch spät einer glänzenden Epoche genießen, die sich jetzt für unsern Kreis eröffnet, in welcher alles vorhandene Gute noch immer gemehrt, in sich verknüpft, befestigt, gesteigert und der Nachwelt überliefert werden soll.

Da ich mir denn zugleich schmeicheln darf, jener unschätzbaren Gnade, wodurch Höchstdieselben mein Leben zu schmücken geruhten, mich auch fernerhin zu erfreuen, und mich mit verehrender Anhänglichkeit unterzeichne

Eurer Durchlaucht

unterthänigster

J. W. v. Goethe.

Vorrede.*)

Die in Weimar verbündeten und mehrere Jahre zusammen
benden Kunstfreunde dürfen ihres Verhältnisses zu dem grö-
eren Publikum wol erwähnen, indem sie, worauf doch zuletzt
lles ankommt, sich immer in gleichem Sinn und nach gleichen
ohlerprobten Grundsätzen geäußert. Nicht daß sie, auf gewisse Vor-
ellungsarten beschränkt, hartnäckig einerlei Standpunkt behauptet
ätten, gestehen sie vielmehr gern, durch mannichfaltige Mit-
eilung gelernt zu haben, wie sie denn auch gegenwärtig mit
ergnügen gewahr werden, daß ihre Bildung sich an die in
eutschland immer allgemeiner werdende höhere Bildung mehr
nd mehr anschließt.

Sie erinnern mit einem heitern Bewußtsein an die Propy-
ien, an die nunmehr schon sechs Ausstellungen kommentirenden
rogramme, an manche Aeußerungen in der Jenaischen Lite-
atur-Zeitung, an die Bearbeitung der Cellini'schen Lebensbe-
hreibung.

Wenn diese Schriften nicht zusammen gedruckt und gebunden
nd, wenn sie nicht Theile eines einzigen Werkes ausmachen,
sind sie doch aus ebendemselben Geiste hervorgegangen.
ie haben auf das Ganze gewirkt, wie uns zwar langsam, aber
och erfreulich genug, nach und nach bekannt geworden, so daß
ir eines mannichfaltig erfahrnen Undanks, eines lauten und
hweigenden Gegenwirkens wol kaum gedenken sollten.

---

*) Obiges ist die Vorrede zu dem Gesammt-Inhalt des Werkes:
Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben
on Goethe". Dasselbe besteht, wie in der Vorbemerkung genauer angegeben ist,
us drei Hauptabtheilungen: 1. Winckelmann's Briefe an einen Landsmann rc.
. Entwurf einer Kunstgesch. d. 18. Jahrh. 3. Skizzen zu einer Schilderung
Winckelmann's. Nur die erste dieser Skizzen der dritten Abtheilung, welche
achstehend auf S. 197 bis 229 abgedruckt ist, hat Goethe zum Verfasser.

Unmittelbar schließt sich vorliegendes Werk an die übrigen Arbeiten an, und wir erwähnen von seinem Inhalt hier nur das Nothwendigste.

Entwurf einer Geschichte der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts.

Für den Künstler wie für den Menschen ist eine geschichtliche Ansicht verwandter Zustände zu schnellerer Bildung höchst vortheilhaft. Jeder einzelne Mensch, besonders der tüchtige, kommt sich früher viel zu bedeutend vor, und so nimmt er auch im Vertrauen auf selbstständige Kraft viel zu geschwind für diese oder jene Maxime Partei, handelt und arbeitet auf dem eingeschlagenen Wege mit Lebhaftigkeit vor sich hin, und wenn er zuletzt seine Einseitigkeit, seinen Irrthum einsehen lernt, so wechselt er ebenso heftig, ergreift eine andre vielleicht ebenso fehlerhafte Richtung und hält sich an einen ebenso mangelhaften Grundsatz. Nur erst spät wird er seine Geschichte gewahr und lernt einsehen, wie viel weiter ihn eine stätige Bildung nach einem geprüften Leitfaden hätte führen können.

Wenn der Kenner seine Einsicht blos der Geschichte verdankt, wenn sie den Körper zu den Ideen hergiebt, aus welchen die Kunst entspringt, so ist auch die Geschichte der Kunst für den jungen Künstler von der größten Bedeutung, nur müßte er nicht in ihr etwa nur trübe, leidenschaftlich zu erjagende Vorbilder, sondern sich selbst auf seinem Standpunkt, in seiner Beschränkung gleichnißweise gewahr werden. Aber leider ist selbst das kaum Vergangene für den Menschen selten belehrend, ohne daß man ihn deshalb anklagen kann. Denn indem wir die Irrthümer unsrer Vorfahren einsehen lernen, so hat die Zeit schon wieder neue Irrthümer erzeugt, die uns unbemerkt umstricken, und wovon die Darstellung dem künftigen Geschichtschreiber, ebenfalls ohne Vortheil für seine Generation, überlassen bleibt.

Doch wer mag solchen trübsinnigen Betrachtungen nachhängen und nicht lieber sich bestreben, die Klarheit der Ansichten in seinem Fache nach Möglichkeit zu verbreiten! Dies machte sich der Verfasser jenes Entwurfs zur Pflicht, dessen Schwierigkeit die Kenner einsehen, dessen Mängel sie bemerken, dessen Unvollständigkeit sie nachhelfen und dadurch die Möglichkeit vorbereiten mögen, daß aus diesem Entwurf künftig ein Werk entstehen könne.

Winckelmann's Briefe an Berendis.

Briefe gehören unter die wichtigsten Denkmäler, die der
inzelne Mensch hinterlassen kann. Lebhafte Personen stellen
ich schon bei ihren Selbstgesprächen manchmal einen abwesenden
freund als gegenwärtig vor, dem sie ihre innersten Gesinnungen
nittheilen, und so ist auch der Brief eine Art von Selbst=
gespräch. Denn oft wird ein Freund, an den man schreibt,
nehr der Anlaß als der Gegenstand des Briefes. Was uns
reut oder schmerzt, drückt oder beschäftigt, löst sich von dem
Herzen los, und als dauernde Spuren eines Daseins, eines
Zustandes sind solche Blätter für die Nachwelt immer wichtiger,
e mehr dem Schreibenden nur der Augenblick vorschwebte, je
veniger ihm eine Folgezeit in den Sinn kam. Die Winckel=
nannischen Briefe haben manchmal diesen wünschenswerthen
Charakter.

Wenn dieser treffliche Mann, der sich in der Einsamkeit
ebildet hatte, in Gesellschaft zurückhaltend, im Leben und
Handeln ernst und bedächtig war, so fühlte er vor dem Brief=
latt seine ganze natürliche Freiheit und stellte sich öfter ohne
Bedenken dar, wie er sich fühlte. Man sieht ihn besorgt, be=
ngstet, verworren, zweifelnd und zaudernd, bald aber heiter,
ufgeweckt, zutraulich, kühn, verwegen, losgebunden bis zum
Cynismus, durchaus aber als einen Mann von gehaltnem
Charakter, der auf sich selbst vertraut, der, obgleich die äußern
Umstände seiner Einbildungskraft so mancherlei Wählbares vor=
egen, doch meistens den besten Weg ergreift, bis auf den letzten
ngeduldigen, unglücklichen Schritt, der ihm das Leben kostete.

Seine Briefe haben, bei den allgemeinen Grundzügen von
Rechtlichkeit und Derbheit, je nachdem sie an verschiedene Per=
sonen gerichtet sind, einen verschiedenen Charakter, welches immer
er Fall ist, wenn ein geistreicher Briefsteller sich Diejenigen
ergegenwärtigt, zu denen er in die Entfernung spricht und
lso ebensowenig als in der Nähe das Gehörige und Passende
ernachlässigen kann.

So sind, um nur einiger größeren Sammlungen Winckel=
nannischer Briefe zu gedenken, die an Stosch *) geschriebenen

*) Diese Briefe stehen sämmtlich in der Sammlung: „Winckelmann's Briefe
n einen seiner vertrautesten Freunde in den Jahren 1756 bis 1768". 2 Theile.
erlin 1781.

für uns herrliche Dokumente eines redlichen Zusammenwirkens mit einem Freund zum bestimmten Zwecke, Zeugnisse von großer Beharrlichkeit in einem schweren, ohne genugsame Vorbereitung leichtsinnig übernommenen, mit Muth glücklich durchgeführten Geschäft, durchwebt mit den lebhaftesten literarischen, politischen Sozietäts-Neuigkeiten, ein köstliches Lebensbild, noch interessanter, wenn sie ganz und unverstümmelt hätten gedruckt werden können. Schön ist auch die Freimüthigkeit selbst in leidenschaftlich mißbilligenden Aeußerungen gegen einen Freund, dem der Briefsteller durchaus so viel Achtung als Liebe, so viel Dank als Neigung zu bezeigen nicht müde wird.

Das Gefühl von eigner Superiorität und Würde, verbunden mit ächter Hochschätzung Anderer, der Ausdruck von Freundschaft, Freundlichkeit, Muthwille und Neckerei, wodurch sich die Briefe an die Schweizer*) charakterisiren, machen diese Sammlung äußerst interessant und liebenswerth, wobei sie zugleich genugsam unterrichtend ist, obgleich Winckelmann's Briefe im Ganzen nicht unterrichtend genannt werden können.

Die ersten Briefe an den Grafen Bünau in der schätzbaren Daßdorfischen Sammlung**) zeugen von einem niedergedrückten, in sich selbst befangenen Gemüthe, das an einem so hohen Gönner kaum hinaufzublicken wagt. Jenes merkwürdige Schreiben, worin Winckelmann seine Religionsänderung ankündigt, ist ein wahrer Galimathias, ein unglücklicher verworrener Aufsatz.

Aber um jene Epoche begreiflich, selbst unmittelbar anschaulich zu machen, dient nunmehr die erste Hälfte unsrer Briefsammlung.***) Sie sind zum Theil aus Nöthenitz, zum Theil aus Dresden an einen innig vertrauten Freund und Kameraden gerichtet. Der Briefsteller zeigt sich mit seinen dringenden unüberwindlichen Wünschen in dem peinlichsten Zustande auf dem Wege zu einem entfernten, neuen, mit Ueberzeugung gesuchten Glück.

Die andre Hälfte ist aus Italien geschrieben. Sie behalten ihren derben, losgebundenen Charakter; doch schwebt über ihnen die Heiterkeit jenes Himmels, und ein lebhaftes Entzücken

*) Diese Briefe an Kaspar Füeßli, Heinrich Füeßli, Salomon Geßner, C., P. und V. Usteri und v. Mecheln sind gesammelt unter dem Titel: „Winckelmann's Briefe an seine Freunde in der Schweiz." Zürich 1778.

**) „Winckelmann's Briefe an seine Freunde, mit literarischen Anmerkungen herausgegeben von K. W. Daßdorf." 2 Bde. Dresden 1777–1780.

***) S. Vorbemerkung, S. 185 ff.

an dem erreichten Ziele beseelt sie. Ueberdies geben sie, verglichen mit andern schon bekannten gleichzeitigen, eine vollständigere Anschauung seiner ganzen Lage.

Die Wichtigkeit dieser Sammlung, vielleicht mehr für Menschenkenntniß als für Literatur, zu fühlen und zu beurtheilen, überlassen wir empfänglichen Gemüthern und einsichtigen Geistern und fügen Einiges über den Mann, an den sie geschrieben sind, wie es uns mitgetheilt worden, hinzu.

*

Hieronymus Dietrich Berendis, geboren zu Seehausen in der Altmark im Jahre 1720, studirte zu Halle die Rechte und war nach seiner akademischen Zeit einige Jahre Auditeur bei dem königlich preußischen Regiment Husaren, die der Farbe nach gewöhnlich die schwarzen, aber nach ihrem damaligen Chef eigentlich von Ruesch genannt wurden. Er setzte, sobald er jenes rohe Leben verlassen hatte, seine Studien eine Zeit lang in Berlin fort. Bei einem Aufenthalte zu Seehausen fand er Winckelmannen, mit dem er sich freundschaftlich verband und später durch dessen Empfehlung bei dem jüngsten Grafen Bünau als Hofmeister angestellt wurde. Er führte denselben nach Braunschweig, wo sie das Karolinum benutzten. Da der Graf nachher in französische Dienste trat, brachte dessen Vater, damals Weimarischer Minister, unsern Berendis in gedachte fürstliche Dienste, wo er zuerst als Kriegsrath, nachher als Kammerrath und als Schatullier*) bei der Herzogin Frau Mutter stand. Er starb 1783 am 26. Oktober zu Weimar.

*

Schilderung Winckelmann's.

Wenn man dem würdigsten Staatsbürger gewöhnlich nur einmal zu Grabe läutet, er mag sich übrigens noch so sehr um Land und Stadt im Großen oder Kleinen verdient gemacht haben, so finden sich dagegen gewisse Personen, die durch Stiftungen sich dergestalt empfehlen, daß ihnen Jahresfeste gefeiert werden, an denen der immerwährende Genuß ihrer Milde gepriesen wird.

In diesem Sinne haben wir alle Ursache, das Andenken solcher Männer, deren Geist uns unerschöpfliche Stiftungen be-

*) Berendis war nach Justi (I. 128) zuletzt Geheimer Kammerrath und Direktor der Jenaischen Landeskasse, aber niemals Schatullier der Herzogin Amalie.

reitet, auch von Zeit zu Zeit wieder zu feiern und ihnen ein wohlgemeintes Opfer darzubringen.

Von dieser Seite betrachte man das Wenige, was gleichdenkende Freunde als Zeugniß ihrer Gesinnungen, nicht als Darstellung seiner Verdienste, an dem Feste darbringen, welches bei Gelegenheit der gefundenen und hier aufgestellten Briefe von allen schönen Seelen und allen Geistern höherer Bildung gewiß gefeiert wird.

Vorwort.*)

Die nachstehenden Aufsätze, von drei Freunden verfaßt, welche sich in ihrer Gesinnung über die Kunst im Allgemeinen sowol als über die Verdienste Winckelmann's glücklich begegnen, sollten einem Aufsatz über diesen merkwürdigen Mann zum Grunde liegen und zum Stoff einer Arbeit dienen, die zugleich das Verdienst der Mannichfaltigkeit und der Einheit hätte.

Wie aber im Leben gar mancher Unternehmung vielerlei Hindernisse im Wege stehen, welche kaum erlauben, den möglichen Stoff zu sammeln, geschweige demselben die gewünschte Form zu geben, so erscheint auch hier nur die Hälfte des entworfenen Ganzen.

Weil jedoch in gegenwärtigem Falle die Hälfte vielleicht mehr als das Ganze geschätzt werden dürfte, indem der Leser durch Betrachtung dreier individueller Ansichten desselben Gegenstandes mehr gereizt und zu eigener Herstellung dieses bedeutenden Lebens und Charakters aufgefordert wird, welche mit Beihilfe der älteren und neueren Hilfsmittel bequem gelingen möchte, so glauben wir Dank zu verdienen, wenn wir, anstatt auf spätere Gelegenheit zu hoffen und eine künftige Ausführung zu versprechen, nach Winckelmann's eigner frischen Weise, eben das, was gerade bereit ist, wenn es auch nicht fertig wäre, freundlich hingeben, damit es nach seiner Art in dem großen Umkreis des Lebens und der Bildung zeitig mitwirke.

---

*) D. h. das Vorwort zu der dritten Abtheilung des Werkes: „Winckelmann und sein Jahrhundert ꝛc. ꝛc.“ Vergl. Anm. S. 191, und Vorbemerkung S. 185 f.

Einleitung.

Das Andenken merkwürdiger Menschen sowie die Gegenwart bedeutender Kunstwerke regt von Zeit zu Zeit den Geist der Betrachtung auf. Beide stehen da als Vermächtnisse für jede Generation, in Thaten und Nachruhm jene, diese wirklich erhalten als unaussprechliche Wesen. Jeder Einsichtige weiß recht gut, daß nur das Anschauen ihres besondern Ganzen einen wahren Werth hätte, und doch versucht man immer aufs Neue, durch Reflexion und Wort ihnen etwas abzugewinnen.

Hiezu werden wir besonders aufgereizt, wenn etwas Neues entdeckt und bekannt wird, das auf solche Gegenstände Bezug hat; und so wird man unsre erneuerte Betrachtung über Winckelmann, seinen Charakter und sein Geleistetes in dem Augenblicke schicklich finden, da die eben jetzt herausgegebenen Briefe über seine Denkweise und Zustände ein lebhafteres Licht verbreiten.

Eintritt.

Wenn die Natur gewöhnlichen Menschen die köstliche Mitgift nicht versagt, ich meine jenen lebhaften Trieb, von Kindheit an die äußere Welt mit Lust zu ergreifen, sie kennen zu lernen, sich mit ihr in Verhältniß zu setzen, mit ihr verbunden ein Ganzes zu bilden, so haben vorzügliche Geister öfters die Eigenheit, eine Art von Scheu vor dem wirklichen Leben zu empfinden, sich in sich selbst zurückzuziehen, in sich selbst eine eigene Welt zu erschaffen und auf diese Weise das Vortrefflichste nach innen bezüglich zu leisten.

Findet sich hingegen in besonders begabten Menschen jenes gemeinsame Bedürfniß, eifrig zu Allem, was die Natur in sie gelegt hat, auch in der äußeren Welt die antwortenden Gegenbilder zu suchen und dadurch das Innere völlig zum Ganzen und Gewissen zu steigern, so kann man versichert sein, daß auch

so ein für Welt und Nachwelt höchst erfreuliches Dasein sich ausbilden werde.

Unser Winckelmann war von dieser Art. In ihn hatte die Natur gelegt, was den Mann macht und ziert. Dagegen verwendete er sein ganzes Leben, ein ihm Gemäßes, Treffliches und Würdiges im Menschen und in der Kunst, die sich vorzüglich mit dem Menschen beschäftigt, aufzusuchen.

Eine niedrige Kindheit, unzulänglicher Unterricht in der Jugend, zerrissene, zerstreute Studien im Jünglingsalter, der Druck eines Schulamtes und was in einer solchen Laufbahn Aengstliches und Beschwerliches erfahren wird, hatte er mit vielen Andern geduldet. Er war dreißig Jahre alt geworden, ohne irgend eine Gunst des Schicksals genossen zu haben; aber in ihm selbst lagen die Keime eines wünschenswerthen und möglichen Glücks.

Wir finden schon in diesen seinen traurigen Zeiten die Spur jener Forderung, sich von den Zuständen der Welt mit eigenen Augen zu überzeugen, zwar dunkel und verworren, doch entschieden genug ausgesprochen. Einige nicht genugsam überlegte Versuche, fremde Länder zu sehen, mißglückten ihm. Er träumte sich eine Reise nach Aegypten; er begab sich auf den Weg nach Frankreich;*) unvorhergesehene Hindernisse wiesen ihn zurück. Besser geleitet von seinem Genius, ergriff er endlich die Idee, sich nach Rom durchzudrängen. Er fühlte, wie sehr ihm ein solcher Aufenthalt gemäß sei. Dies war kein Einfall, kein Gedanke mehr, es war ein entschiedener Plan, dem er mit Klugheit und Festigkeit entgegenging.

Antikes.

Der Mensch vermag gar Manches durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten; aber das Einzige, ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die sämmtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen. Das Letzte war das glückliche Loos der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit; auf die beiden Ersten sind wir Neuern vom Schicksal angewiesen.

Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes

*) Winckelmann trat diese Reise, auf der er nur bis Gelnhausen kam, im Spätsommer oder Herbst 1741 an.

wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werthen Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein reines, freies Entzücken gewährt, dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt, aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern. Denn wozu dient alle der Aufwand von Sonnen und Planeten und Monden, von Sternen und Milchstraßen, von Kometen und Nebelflecken, von gewordenen und werdenden Welten, wenn sich nicht zuletzt ein glücklicher Mensch unbewußt seines Daseins erfreut?

Wirft sich der Neuere, wie es uns eben jetzt ergangen, fast bei jeder Betrachtung ins Unendliche, um zuletzt, wenn es ihm glückt, auf einen beschränkten Punkt wieder zurückzukehren, so fühlten die Alten ohne weitern Umweg sogleich ihre einzige Behaglichkeit innerhalb der lieblichen Grenzen der schönen Welt. Hieher waren sie gesetzt, hiezu berufen, hier fand ihre Thätigkeit Raum, ihre Leidenschaft Gegenstand und Nahrung.

Warum sind ihre Dichter und Geschichtschreiber die Bewunderung des Einsichtigen, die Verzweiflung des Nacheifernden, als weil jene handelnden Personen, die aufgeführt werden, an ihrem eigenen Selbst, an dem engen Kreise ihres Vaterlandes, an der bezeichneten Bahn des eigenen sowol als des mitbürgerlichen Lebens einen so tiefen Antheil nahmen, mit allem Sinn, aller Neigung, aller Kraft auf die Gegenwart wirkten? Daher es einem gleichgesinnten Darsteller nicht schwer fallen konnte, eine solche Gegenwart zu verewigen. Das, was geschah, hatte für sie den einzigen Werth, so wie für uns nur dasjenige, was gedacht oder empfunden worden, einigen Werth zu gewinnen scheint.

Nach einerlei Weise lebte der Dichter in seiner Einbildungskraft, der Geschichtschreiber in der politischen, der Forscher in der natürlichen Welt. Alle hielten sich am Nächsten, Wahren, Wirklichen fest, und selbst ihre Phantasiebilder haben Knochen und Mark. Der Mensch und das Menschliche wurden am Werthesten geachtet und alle seine innern, seine äußern Verhältnisse zur Welt mit so großem Sinne dargestellt als angeschaut. Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft nicht vorgegangen.

Aber nicht allein das Glück zu genießen, sondern auch das Unglück zu ertragen waren jene Naturen höchlich geschickt; denn wie die gesunde Faser dem Uebel widerstrebt und bei jedem

krankhaften Anfall sich eilig wiederherstellt, so vermag der Jenen eigene gesunde Sinn sich gegen innern und äußern Unfall geschwind und leicht wiederherzustellen.

Eine solche antike Natur war, insofern man es nur von einem unsrer Zeitgenossen behaupten kann, in Winckelmann wieder erschienen, die gleich anfangs ihr ungeheures Probestück ablegte, daß sie durch dreißig Jahre Niedrigkeit, Unbehagen und Kummer nicht gebändigt, nicht aus dem Wege gerückt, nicht abgestumpft werden konnte. Sobald er nur zu einer ihm gemäßen Freiheit gelangte, erscheint er ganz und abgeschlossen, völlig im antiken Sinne — angewiesen auf Thätigkeit, Genuß und Entbehrung, Freude und Leid, Besitz und Verlust, Erhebung und Erniedrigung, und in solchem seltsamen Wechsel immer mit dem schönen Boden zufrieden, auf dem uns ein so veränderliches Schicksal heimsucht.

Hatte er nun im Leben einen wirklich alterthümlichen Geist, so blieb ihm derselbe auch in seinen Studien getreu. Doch wenn bei Behandlung der Wissenschaften im Großen und Breiten die Alten sich schon in einer gewissen peinlichen Lage befanden, indem zu Erfassung der mannichfaltigen außermenschlichen Gegenstände eine Zertheilung der Kräfte und Fähigkeiten, eine Zerstückelung der Einheit fast unerläßlich ist, so hat ein Neuerer im ähnlichen Falle ein noch gewagteres Spiel, indem er bei der einzelnen Ausarbeitung des mannichfaltigen Wißbaren sich zu zerstreuen, in unzusammenhängenden Kenntnissen sich zu verlieren in Gefahr kömmt, ohne, wie es den Alten glückte, das Unzulängliche durch das Vollständige seiner Persönlichkeit zu vergüten.

So vielfach Winckelmann auch in dem Wißbaren und Wissenswerthen herumschweifte, theils durch Lust und Liebe, theils durch Nothwendigkeit geleitet, so kam er doch früher oder später immer zum Alterthum, besonders zum griechischen zurück, mit dem er sich so nahe verwandt fühlte und mit dem er sich in seinen besten Tagen so glücklich vereinigen sollte.

Heidnisches.

Jene Schilderung des alterthümlichen, auf diese Welt und ihre Güter angewiesenen Sinnes führt uns unmittelbar zur Betrachtung, daß dergleichen Vorzüge nur mit einem heidnischen Sinne vereinbar seien. Jenes Vertrauen auf sich selbst, jenes

Wirken in der Gegenwart, die reine Verehrung der Götter als Ahnherren, die Bewunderung derselben gleichsam nur als Kunstwerke, die Ergebenheit in ein übermächtiges Schicksal, die in dem hohen Werthe des Nachruhms selbst wieder auf diese Welt angewiesene Zukunft gehören so nothwendig zusammen, machen solch ein unzertrennliches Ganze, bilden sich zu einem von der Natur selbst beabsichtigten Zustand des menschlichen Wesens, daß wir in dem höchsten Augenblicke des Genusses wie in dem tiefsten der Aufopferung, ja des Untergangs, eine unverwüstliche Gesundheit gewahr werden.

Dieser heidnische Sinn leuchtet aus Winckelmann's Handlungen und Schriften hervor und spricht sich besonders in seinen frühern Briefen aus, wo er sich noch im Konflikt mit neuern Religionsgesinnungen abarbeitet. Diese seine Denkweise, diese Entfernung von aller christlichen Sinnesart, ja seinen Widerwillen dagegen muß man im Auge haben, wenn man seine sogenannte Religionsveränderung beurtheilen will. Diejenigen Parteien, in welche sich die christliche Religion theilt, waren ihm völlig gleichgiltig, indem er seiner Natur nach niemals zu einer der Kirchen gehörte, welche sich ihr subordiniren.

Freundschaft.

Waren jedoch die Alten, so wie wir von ihnen rühmen, wahrhaft ganze Menschen, so mußten sie, indem sie sich selbst und die Welt behaglich empfanden, die Verbindungen menschlicher Wesen in ihrem ganzen Umfange kennen lernen; sie durften jenes Entzückens nicht ermangeln, das aus der Verbindung ähnlicher Naturen hervorspringt.

Auch hier zeigt sich ein merkwürdiger Unterschied alter und neuer Zeit. Das Verhältniß zu den Frauen, das bei uns so zart und geistig geworden, erhob sich kaum über die Grenze des gemeinsten Bedürfnisses. Das Verhältniß der Eltern zu den Kindern scheint einigermaßen zarter gewesen zu sein. Statt aller Empfindungen aber galt ihnen die Freundschaft unter Personen männlichen Geschlechts, obgleich auch Chloris und Thyia noch im Hades als Freundinnen unzertrennlich sind.

Die leidenschaftliche Erfüllung liebevoller Pflichten, die Wonne der Unzertrennlichkeit, die Hingebung Eines für den Andern, die ausgesprochene Bestimmung für das ganze Leben,

die nothwendige Begleitung in den Tod setzen uns bei Verbindung zweier Jünglinge in Erstaunen; ja, man fühlt sich beschämt, wenn uns Dichter, Geschichtschreiber, Philosophen, Redner mit Fabeln, Ereignissen, Gefühlen, Gesinnungen solchen Inhaltes und Gehaltes überhäufen.

Zu einer Freundschaft dieser Art fühlte Winckelmann sich geboren, derselben nicht allein sich fähig, sondern auch im höchsten Grade bedürftig; er empfand sein eigenes Selbst nur unter der Form der Freundschaft; er erkannte sich nur unter dem Bilde des durch einen Dritten zu vollendenden Ganzen. Frühe schon legte er dieser Idee einen vielleicht unwürdigen Gegenstand*) unter; er widmete sich ihm, für ihn zu leben und zu leiden, für denselben fand er selbst in seiner Armuth Mittel, reich zu sein, zu geben, aufzuopfern, ja er zweifelt nicht, sein Dasein, sein Leben zu verpfänden. Hier ist es, wo sich Winckelmann selbst mitten in Druck und Noth groß, reich, freigebig und glücklich fühlt, weil er Dem etwas leisten kann, den er über Alles liebt, ja, dem er sogar, als höchste Aufopferung, Undankbarkeit zu verzeihen hat.

Wie auch die Zeiten und Zustände wechseln, so bildet Winckelmann alles Würdige, was ihm naht, nach dieser Urform zu seinem Freund um, und wenn ihm gleich manches von diesen Gebilden leicht und bald vorüberschwindet, so erwirbt ihm doch diese schöne Gesinnung das Herz manches Trefflichen, und er hat das Glück, mit den Besten seines Zeitalters und Kreises in dem schönsten Verhältnisse zu stehen.

Schönheit.

Wenn aber jenes tiefe Freundschaftsbedürfniß sich eigentlich seinen Gegenstand erschafft und ausbildet, so würde dem alterthümlich Gesinnten dadurch nur ein einseitiges, ein sittliches Wohl zuwachsen, die äußere Welt würde ihm wenig leisten, wenn nicht ein verwandtes, gleiches Bedürfniß und ein befriedigender Gegenstand desselben glücklich hervorträte; wir meinen

*) Gemeint ist der junge Lamprecht, der Winckelmann von Seehausen gefolgt war und mit ihm etwa bis zum Frühjahr 1746 zusammen lebte. Lamprecht war nach Justi's Ermittelungen später Sekretär des Obersten von Rezow in Potsdam und starb 1791 als Kriegsrath bei der neumärkischen Kammer zu Küstrin.

die Forderung des sinnlich Schönen und das sinnlich Schöne selbst; denn das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur ist der schöne Mensch. Zwar kann sie ihn nur selten hervorbringen, weil ihren Ideen gar viele Bedingungen widerstreben, und selbst ihrer Allmacht ist es unmöglich, lange im Vollkommnen zu verweilen und dem hervorgebrachten Schönen eine Dauer zu geben; denn genau genommen kann man sagen, es sei nur ein Augenblick, in welchem der schöne Mensch schön sei.

Dagegen tritt nun die Kunst ein; denn indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft und sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt, das neben seinen übrigen Thaten und Werken einen glänzenden Platz einnimmt. Ist es einmal hervorgebracht, steht es in seiner idealen Wirklichkeit vor der Welt, so bringt es eine dauernde Wirkung, es bringt die höchste hervor; denn indem es aus den gesammten Kräften sich geistig entwickelt, so nimmt es alles Herrliche, Verehrungs- und Liebenswürdige in sich auf und erhebt, indem es die menschliche Gestalt beseelt, den Menschen über sich selbst, schließt seinen Lebens- und Thatenkreis ab und vergöttert ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist. Von solchen Gefühlen wurden Die ergriffen, die den Olympischen Jupiter erblickten, wie wir aus den Beschreibungen, Nachrichten und Zeugnissen der Alten uns entwickeln können. Der Gott war zum Menschen geworden, um den Menschen zum Gott zu erheben. Man erblickte die höchste Würde und ward für die höchste Schönheit begeistert. In diesem Sinne kann man wol jenen Alten Recht geben, welche mit völliger Ueberzeugung aussprachen, es sei ein Unglück, zu sterben, ohne dieses Werk gesehen zu haben.

Für diese Schönheit war Winckelmann seiner Natur nach fähig; er ward sie in den Schriften der Alten zuerst gewahr, aber sie kam ihm aus den Werken der bildenden Kunst persönlich entgegen, aus denen wir sie erst kennen lernen, um sie an den Gebilden der lebendigen Natur gewahr zu werden und zu schätzen.

Finden nun beide Bedürfnisse der Freundschaft und der

Schönheit zugleich an einem Gegenstande Nahrung, so scheint das Glück und die Dankbarkeit des Menschen über alle Grenzen hinauszusteigen, und Alles, was er besitzt, mag er so gern als schwache Zeugnisse seiner Anhänglichkeit und seiner Verehrung hingeben.

So finden wir Winckelmann oft in Verhältniß mit schönen Jünglingen, und niemals erscheint er belebter und liebenswürdiger als in solchen, oft nur flüchtigen Augenblicken.

Katholizismus.

Mit solchen Gesinnungen, mit solchen Bedürfnissen und Wünschen fröhnte Winckelmann lange Zeit fremden Zwecken. Nirgend um sich her sah er die mindeste Hoffnung zu Hilfe und Beistand.

Der Graf Bünau, der als Partikulier nur ein bedeutendes Buch weniger hätte kaufen dürfen, um Winckelmann einen Weg nach Rom zu eröffnen, der als Minister Einfluß genug hatte, dem trefflichen Mann aus aller Verlegenheit zu helfen, mochte ihn wahrscheinlich als thätigen Diener nicht gern entbehren oder hatte keinen Sinn für das große Verdienst, der Welt einen tüchtigen Mann zugefördert zu haben. Der Dresdner Hof, woher allenfalls eine hinlängliche Unterstützung zu hoffen war, bekannte sich zur römischen Kirche, und kaum war ein anderer Weg, zu Gunst und Gnade zu gelangen, als durch Beichtväter und andere geistliche Personen.

Das Beispiel des Fürsten wirkt mächtig um sich her und fordert mit heimlicher Gewalt jeden Staatsbürger zu ähnlichen Handlungen auf, die in dem Kreise des Privatmanns irgend zu leisten sind, vorzüglich also zu sittlichen. Die Religion des Fürsten bleibt in gewissem Sinne immer die herrschende, und die römische Religion reißt, gleich einem immer bewegten Strudel, die ruhig vorbeiziehende Welle an sich und in ihren Kreis.

Dabei mußte Winckelmann fühlen, daß man, um in Rom ein Römer zu sein, um sich innig mit dem dortigen Dasein zu verweben, eines zutraulichen Umgangs zu genießen, nothwendig zu jener Gemeine sich bekennen, ihren Glauben zugeben, sich nach ihren Gebräuchen bequemen müsse. Und so zeigte der Erfolg, daß er ohne diesen früheren Entschluß seinen Zweck nicht

vollständig erreicht hätte, und dieser Entschluß ward ihm dadurch gar sehr erleichtert, daß ihn als einen gründlich gebornen Heiden die protestantische Taufe zum Christen einzuweihen nicht vermögend gewesen.

Doch gelang ihm die Veränderung seines Zustandes nicht ohne heftigen Kampf. Wir können nach unserer Ueberzeugung, nach genugsam abgewogenen Gründen endlich einen Entschluß fassen, der mit unserm Wollen, Wünschen und Bedürfen völlig harmonisch ist, ja zu Erhaltung und Förderung unserer Existenz unausweichlich scheint, so daß wir mit uns völlig zur Einigkeit gelangen. Ein solcher Entschluß aber kann mit der allgemeinen Denkweise, mit der Ueberzeugung vieler Menschen im Widerspruch stehen; dann beginnt ein neuer Streit, der zwar bei uns keine Ungewißheit, aber eine Unbehaglichkeit erregt, einen ungeduldigen Verdruß, daß wir nach außen hie und da Brüche finden, wo wir nach innen eine ganze Zahl zu sehen glauben.

Und so erscheint auch Winckelmann bei seinem vorgehabten Schritt besorgt, ängstlich, kummervoll und in leidenschaftlicher Bewegung, wenn er sich die Wirkung dieses Unternehmens, besonders auf seinen ersten Gönner, den Grafen, bedenkt. Wie schön, tief und rechtlich sind seine vertraulichen Aeußerungen über diesen Punkt!

Denn es bleibt freilich ein Jeder, der die Religion verändert, mit einer Art von Makel bespritzt, von der es unmöglich scheint ihn zu reinigen. Wir sehen daraus, daß die Menschen den beharrenden Willen über Alles zu schätzen wissen und um so mehr schätzen, als sie, sämmtlich in Parteien getheilt, ihre eigene Sicherheit und Dauer beständig im Auge haben. Hier ist weder von Gefühl noch von Ueberzeugung die Rede. Ausdauern soll man da, wo uns mehr das Geschick als die Wahl hingestellt. Bei einem Volke, einer Stadt, einem Fürsten, einem Freunde, einem Weibe festhalten, darauf Alles beziehen, deshalb Alles wirken, Alles entbehren und dulden, das wird geschätzt; Abfall dagegen bleibt verhaßt, Wankelmuth wird lächerlich.

War dieses nun die eine schroffe, sehr ernste Seite, so läßt sich die Sache auch von einer andern ansehn, von der man sie heiterer und leichter nehmen kann. Gewisse Zustände des Menschen, die wir keineswegs billigen, gewisse sittliche Flecken an dritten Personen haben für unsre Phantasie einen besondern Reiz. Will man uns ein Gleichniß erlauben, so möchten wir

sagen, es ist damit wie mit dem Wildpret, das dem feinen Gaumen mit einer kleinen Andeutung von Fäulniß weit besser als frischgebraten schmeckt. Eine geschiedene Frau, ein Renegat machen auf uns einen besonders reizenden Eindruck. Personen, die uns sonst vielleicht nur merkwürdig und liebenswürdig vorkämen, erscheinen uns nun als wundersam, und es ist nicht zu leugnen, daß die Religionsveränderung Winckelmann's das Romantische seines Lebens und Wesens vor unserer Einbildungskraft merklich erhöht.

Aber für Winckelmann selbst hatte die katholische Religion nichts Anzügliches. Er sah in ihr blos das Maskenkleid, das er umnahm, und drückt sich darüber hart genug aus. Auch später scheint er an ihren Gebräuchen nicht genugsam festgehalten, ja vielleicht gar durch lose Reden sich bei eifrigen Bekennern verdächtig gemacht zu haben; wenigstens ist hie und da eine kleine Furcht vor der Inquisition sichtbar.

Gewahrwerden griechischer Kunst.

Von allem Literarischen, ja selbst von dem Höchsten, was sich mit Wort und Sprache beschäftigt, von Poesie und Rhetorik, zu den bildenden Künsten überzugehen, ist schwer, ja fast unmöglich; denn es liegt eine ungeheure Kluft dazwischen, über welche uns nur ein besonders geeignetes Naturell hinüberhebt. Um zu beurtheilen, inwiefern dieses Winckelmannen gelungen, liegen der Dokumente nunmehr genugsam vor uns.

Durch die Freude des Genusses ward er zuerst zu den Kunstschätzen hingezogen; allein zu Benutzung, zu Beurtheilung derselben bedurfte er noch der Künstler als Mittelspersonen, deren mehr oder weniger giltige Meinungen er aufzufassen, zu redigiren und aufzustellen wußte, woraus denn seine noch in Dresden herausgegebene Schrift „Ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", nebst zwei Anhängen,*) entstanden ist.

---

*) Der genauere Titel von diesem Erstlingswerk Winckelmann's ist: „Gedanken über die Nachahmung" u. s. w. Es wurde zuerst 1754 in wenigen Exemplaren gedruckt, dann 1756 in zweiter Auflage, mit zwei Zugaben versehen, einem gegen den Inhalt des Werkes polemisirenden, aber von Winckelmann selbst verfaßten „Sendschreiben über die Gedanken 2c. und Erläuterung der Gedanken", und einer „Beantwortung des Sendschreibens".

So sehr Winckelmann schon hier auf dem rechten Wege erscheint, so köstliche Grundstellen diese Schriften auch enthalten, so richtig das letzte Ziel der Kunst darin schon aufgesteckt ist, so sind sie doch sowol dem Stoff als der Form nach dergestalt barock und wunderlich, daß man ihnen wol vergebens durchaus einen Sinn abzugewinnen suchen möchte, wenn man nicht von der Persönlichkeit der damals in Sachsen versammelten Kenner und Kunstrichter, von ihren Fähigkeiten, Meinungen, Neigungen und Grillen näher unterrichtet ist; weshalb diese Schriften für die Nachkommenden ein verschlossenes Buch bleiben werden, wenn sich nicht unterrichtete Liebhaber der Kunst, die jenen Zeiten näher gelebt haben, bald entschließen sollten, eine Schilderung der damaligen Zustände, insofern es noch möglich ist, zu geben oder zu veranlassen.

Lippert, Hagedorn, Oeser, Dietrich, Heinecken, Oesterreich*) liebten, trieben, beförderten die Kunst, Jeder auf seine Weise. Ihre Zwecke waren beschränkt, ihre Maximen einseitig, ja öfters wunderlich. Geschichten und Anekdoten kursirten, deren mannichfaltige Anwendung nicht allein die Gesellschaft unterhalten, sondern auch belehren sollte. Aus solchen Elementen entstanden jene Schriften Winckelmann's, der diese Arbeiten gar bald selbst unzulänglich fand, wie er es denn auch seinen Freunden nicht verhehlte.

Doch trat er endlich, wo nicht genugsam vorbereitet, doch einigermaßen vorgeübt, seinen Weg an und gelangte nach jenem Lande, wo für jeden Empfänglichen die eigenste Bildungsepoche

---

*) Philipp Daniel Lippert (1702—1785), verdienstvoll namentlich als Herausgeber der „Daktyliotheka" und bekannt als Kunstsammler; — Christian Ludwig von Hagedorn (1713—1780), ein jüngerer Bruder des Dichters, Besitzer einer nicht unbedeutenden Galerie, Diplomat und Verfasser der z. B. von Winckelmann, Lessing, Herder und Goethe sehr geschätzten „Betrachtungen über die Malerei" (sie erschienen stückweise in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften", 1762 als vollständiges Werk); — Adam Friedrich Oeser (1717—1799), vorzugsweise als Direktor der Leipziger Akademie wirksam, Freund des Weimarischen Hofes und Lehrer Goethe's, der in früheren Zeiten auch auf seine Kunstansichten und Leistungen einen bedeutenden Werth legte; — Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712—1774), Hofmaler und Professor an der Akademie, vorzugsweise Landschafter; — Karl Heinrich Heinecken (1706—1791), älterer Bruder des bekannten Lübecker Wunderkindes, Herausgeber der „Nachrichten von Künstlern und Kunstwerken" (1768—1786) und des „Dictionnaire des artistes" (seit 1778); — Matthias Oesterreich (1716—1778), anfangs in Dresden, öfters in Italien, seit 1757 Direktor der Galerie in Sanssouci, von Winckelmann wegen seines „Verzeichniß der Bildergalerie in Sanssouci" und wegen seiner Kunsturtheile oft hart getadelt.

beginnt, welche sich über dessen ganzes Wesen verbreitet und solche Wirkungen äußert, die ebenso reell als harmonisch sein müssen, weil sie sich in der Folge als ein festes Band zwischen höchst verschiedenen Menschen kräftig erweisen.

Rom.

Winckelmann war nun in Rom, und wer konnte würdiger sein, die Wirkung zu fühlen, die jener große Zustand auf eine wahrhaft empfängliche Natur hervorzubringen im Stande ist! Er sieht seine Wünsche erfüllt, sein Glück begründet, seine Hoffnungen überbefriedigt. Verkörpert stehen seine Ideen um ihn her; mit Staunen wandert er durch die Reste eines Riesenzeitalters; das Herrlichste, was die Kunst hervorgebracht hat, steht unter freiem Himmel; unentgeltlich wie zu den Sternen des Firmaments wendet er seine Augen zu solchen Wunderwerken empor, und jeder verschlossene Schatz öffnet sich für eine kleine Gabe. Der Ankömmling schleicht wie ein Pilgrim unbemerkt umher; dem Herrlichsten und Heiligsten naht er sich in unscheinbarem Gewand; noch läßt er nichts Einzelnes auf sich eindringen, das Ganze wirkt auf ihn unendlich mannichfaltig, und schon fühlt er die Harmonie voraus, die aus diesen vielen, oft feindselig scheinenden Elementen zuletzt für ihn entstehen muß. Er beschaut, er betrachtet Alles und wird, auf daß ja sein Behagen vollkommener werde, für einen Künstler gehalten, für den man denn doch am Ende so gerne gelten mag.

Wie uns ein Freund*) die mächtige Wirkung, welche jener Zustand ausübt, geistvoll entwickelte, theilen wir unsern Lesern statt aller weitern Betrachtungen mit.

„Rom ist der Ort, in dem sich für unsere Ansicht das ganze Alterthum in Eins zusammenzieht, und was wir also bei den alten Dichtern, bei den alten Staatsverfassungen empfinden, glauben wir in Rom mehr noch als zu empfinden, selbst anzuschauen. Wie Homer sich nicht mit andern Dichtern, so läßt sich Rom mit keiner andern Stadt, römische Gegend mit keiner andern vergleichen. Es gehört allerdings das Meiste von diesem

---

*) Wilhelm v. Humboldt (nach einer Notiz in der Quartausgabe von Goethe's Werken); er lebte von 1801 bis 1808 in Rom, zuerst als preußischer Ministerresident, dann als bevollmächtigter Minister.

Eindruck uns, und nicht dem Gegenstande; aber es ist nicht
bloß der empfindelnde Gedanke, zu stehen, wo dieser oder jener
große Mann stand, es ist ein gewaltsames Hinreißen in eine
von uns nun einmal, sei es auch durch eine nothwendige Täu-
schung, als edler und erhabener angesehene Vergangenheit — eine
Gewalt, der selbst, wer wollte, nicht widerstehen kann, weil die
Oede, in der die jetzigen Bewohner das Land lassen, und die
unglaubliche Masse von Trümmern selbst das Auge dahin
führen. Und da nun diese Vergangenheit dem innern Sinne
in einer Größe erscheint, die allen Neid ausschließt, an der man
sich überglücklich fühlt, nur mit der Phantasie theilzunehmen, ja
an der keine andre Theilnahme nur denkbar ist, und dann den
äußern Sinn zugleich die Lieblichkeit der Formen, die Größe
und Einfachheit der Gestalten, der Reichthum der Vegetation,
die doch wieder nicht üppig ist wie in noch südlichern Gegenden,
die Bestimmtheit der Umrisse in dem klaren Medium und die
Schönheit der Farben in durchgängige Klarheit versetzt, so ist
hier der Naturgenuß reiner, von aller Bedürftigkeit entfernter
Kunstgenuß. Ueberall sonst reihen sich Ideen des Kontrastes
daran, und er wird elegisch oder satirisch. Freilich indeß ist es
auch nur für uns so. Horaz empfand Tibur moderner*) als
wir Tivoli. Das beweist sein „Beatus ille qui procul negotiis".**)
Aber es ist auch nur eine Täuschung, wenn wir selbst Bewohner
Athen's und Rom's zu sein wünschten. Nur aus der Ferne,
nur von allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen muß
das Alterthum uns erscheinen. Es geht damit wie wenigstens
mir und einem Freunde mit den Ruinen; wir haben immer
einen Aerger, wenn man eine halbversunkene ausgräbt; es kann
höchstens ein Gewinn für die Gelehrsamkeit auf Kosten der
Phantasie sein. Ich kenne für mich nur noch zwei gleich schreck-
liche Dinge: wenn man die Campagna di Roma anbauen und
Rom zu einer polizirten Stadt machen wollte, in der kein Mensch
mehr Messer trüge. Kommt je ein so ordentlicher Papst, was
denn die zweiundsiebzig Kardinäle verhüten mögen, so ziehe ich
aus. Nur wenn in Rom eine so göttliche Anarchie und um
Rom eine so himmlische Wüstenei ist, bleibt für die Schatten
Platz, deren einer mehr werth ist als dies ganze Geschlecht."

*) Man vgl. Hor. Carm., I. 7, II. 6, und die mit der unsrigen verwandte
Stelle in Schiller's Schrift „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" (Werke,
V. S. 487. Hempel'sche Ausg.).

**) „Glücklich Der, der von Geschäften fern", Anfang von Horazens zweiter
Epode.

Mengs.

Aber Winckelmann hätte lange Zeit in den weiten Kreisen alterthümlicher Ueberbleibsel nach den werthesten, seiner Betrachtung würdigsten Gegenständen umhergetastet, hätte das Glück ihn nicht sogleich mit Mengs zusammengebracht. Dieser, dessen eigenes großes Talent auf die alten und besonders die schönen Kunstwerke gerichtet war, machte seinen Freund sogleich mit den Vorzüglichsten bekannt, was unserer Aufmerksamkeit werth ist. Hier lernte Dieser die Schönheit der Formen und ihrer Behandlung kennen und sah sich sogleich aufgeregt, eine Schrift „Vom Geschmack der griechischen Künstler"*) zu unternehmen.

Wie man aber nicht lange mit Kunstwerken aufmerksam umgehen kann, ohne zu finden, daß sie nicht allein von verschiedenen Künstlern, sondern auch aus verschiedenen Zeiten herrühren, und daß sämmtliche Betrachtungen des Ortes, des Zeitalters, des individuellen Verdienstes zugleich angestellt werden müssen, also fand auch Winckelmann mit seinem Geradsinne, daß hier die Achse der ganzen Kunstkenntniß befestigt sei. Er hielt sich zuerst an das Höchste, das er in einer Abhandlung „Von dem Stile der Bildhauerei in den Zeiten des Phidias" darzustellen gedachte. Doch bald erhob er sich über die Einzelheiten zu der Idee einer Geschichte der Kunst und entdeckte als ein neuer Columbus ein lange geahnetes, gedeutetes und besprochenes, ja man kann sagen, ein früher schon gekanntes und wieder verlornes Land.

Traurig ist immer die Betrachtung, wie erst durch die Römer, nachher durch das Eindrängen nordischer Völker und durch die daraus entstandene Verwirrung das Menschengeschlecht in eine solche Lage gekommen, daß alle wahre, reine Bildung in ihren Fortschritten für lange Zeit gehindert, ja beinahe für alle Zukunft unmöglich gemacht worden.

Man mag in eine Kunst oder Wissenschaft hineinblicken, in welche man will, so hatte der gerade, richtige Sinn der alten Beobachter schon Manches entdeckt, was durch die folgende Barbarei und durch die barbarische Art, sich aus der Barbarei zu retten, ein Geheimniß ward, blieb und für die Menge noch lange ein Geheimniß bleiben wird, da die höhere

---

*) Diese Schrift ist ebensowenig wie die unmittelbar nachher genannte „Von dem Stile der Bildhauerei" u. s. w. zur Ausführung gekommen.

Kultur der neuern Zeit nur langsam ins Allgemeine wirken
ann. Vom Technischen ist hier die Rede nicht, dessen sich
lücklicherweise das Menschengeschlecht bedient, ohne zu fragen,
oher es komme und wohin es führe.

Zu diesen Betrachtungen werden wir durch einige Stellen alter
Autoren veranlaßt, wo sich schon Ahnungen, ja sogar Andeutungen
iner möglichen und nothwendigen Kunstgeschichte finden.

Vellejus Paterculus bemerkt mit großem Antheil das ähn-
iche Steigen und Fallen aller Künste.*) Ihn als Weltmann
eschäftigte besonders die Betrachtung, daß sie sich nur kurze
Zeit auf dem höchsten Punkte, den sie erreichen können, zu er-
alten wissen. Auf seinem Standorte war es ihm nicht ge-
eben, die ganze Kunst als ein Lebendiges (ζῷον) anzusehen,
as einen unmerklichen Ursprung, einen langsamen Wachsthum,
inen glänzenden Augenblick seiner Vollendung, eine stufenfällige
Abnahme wie jedes andere organische Wesen, nur in mehreren
Individuen, nothwendig darstellen muß. Er giebt daher nur
ttliche Ursachen an, die freilich als mitwirkend nicht ausge-
schlossen werden können, seinem großen Scharfsinn aber nicht
enugthun, weil er wohl fühlt, daß eine Nothwendigkeit hier im
Spiel ist, die sich aus freien Elementen nicht zusammensetzen läßt.

„Daß wie den Rednern es auch den Grammatikern, Malern
nd Bildhauern gegangen, wird Jeder finden, der die Zeugnisse
er Zeiten verfolgt; durchaus wird die Vortrefflichkeit der Kunst
on dem engsten Zeitraume umschlossen. Warum nun mehrere
hnliche, fähige Menschen sich in einem gewissen Jahreskreis
usammenziehen und sich zu gleicher Kunst und deren Beför-
erung versammeln, bedenke ich immer, ohne die Ursachen zu
ntdecken, die ich als wahr angeben möchte. Unter den wahr-
heinlichen sind mir folgende die wichtigsten. Nacheiferung nährt
ie Talente; bald reizt der Neid, bald die Bewunderung zur
Nachahmung, und schnell erhebt sich das mit so großem Fleiß
Beförderte auf die höchste Stelle. Schwer verweilt sich's im
Vollkommenen, und was nicht vorwärts gehen kann, schreitet
urück. Und so sind wir anfangs unsern Vordermännern nach-
ukommen bemüht; dann aber, wenn wir sie zu übertreffen oder
u erreichen verzweifeln, veraltet der Fleiß mit der Hoffnung,
nd was man nicht erlangen kann, verfolgt man nicht mehr;

*) Lib. I. cap. 16.

man strebt nicht mehr nach dem Besitz, den Andre schon ergriffen, man späht nach etwas Neuem, und so lassen wir das, worin wir nicht glänzen können, fahren und suchen für unser Streben ein ander Ziel. Aus dieser Unbeständigkeit, wie mich dünkt, entsteht das größte Hinderniß, vollkommene Werke hervorzubringen."

Auch eine Stelle Quintilian's, die einen bündigen Entwurf der alten Kunstgeschichte enthält,*) verdient als ein wichtiges Denkmal in diesem Fache ausgezeichnet zu werden.

Quintilian mag gleichfalls bei Unterhaltung mit römischen Kunstliebhabern eine auffallende Aehnlichkeit zwischen dem Charakter der griechischen bildenden Künstler mit dem der römischen Redner gefunden und sich bei Kennern und Kunstfreunden deshalb näher unterrichtet haben, so daß er bei seiner gleichnißweisen Aufstellung, da jedesmal der Kunstcharakter mit dem Zeitcharakter zusammenfällt, ohne es zu wissen oder zu wollen, eine Kunstgeschichte selbst darzustellen genöthigt ist.

„Man sagt, die ersten berühmten Maler, deren Werke man nicht blos des Alterthums wegen besucht, seien Polygnot und Aglaophon. Ihr einfaches Kolorit findet noch eifrige Liebhaber, welche dergleichen rohe Arbeiten und Anfänge einer sich entwickelnden Kunst den größten Meistern der folgenden Zeit vorziehen, wie mich dünkt, nach einer eigenen Sinnesweise.

„Nachher haben Zeuxis und Parrhasius, die nicht weit aus einander lebten, Beide ungefähr um die Zeit des peloponnesischen Kriegs, die Kunst sehr befördert. Der Erste soll die Gesetze des Lichtes und Schattens erfunden, der Andere aber sich auf genaue Untersuchung der Linien eingelassen haben. Ferner gab Zeuxis den Gliedern mehr Inhalt und machte sie völliger und ansehnlicher. Er folgte hierin, wie man glaubt, dem Homer, welchem die gewaltigste Form auch an den Weibern gefällt. Parrhasius aber bestimmte Alles dergestalt, daß sie ihn den Gesetzgeber nennen, weil die Vorbilder von Göttern und Helden, wie er sie überliefert hat, von Andern als nöthigend befolgt und beibehalten werden.

„So blühte die Malerei um die Zeit des Philippus bis zu den Nachfolgern Alexander's, aber in verschiedenen Talenten. Denn an Sorgfalt ist Protogenes, an Ueberlegung Pamphilus

*) Institut. lib. XII. cap. 10, 3–9.

und Melanthius, an Leichtigkeit Antiphilus, an Erfindung seltsamer Erscheinungen, die man Phantasien nennt, Theon der Samier, an Geist und Anmuth Apelles von Niemandem übertroffen worden. Euphranorn bewundert man, daß er in Rücksicht der Kunsterfordernisse überhaupt unter die Besten gerechnet werden muß und zugleich in der Maler- und Bildhauerkunst vortrefflich war.

„Denselben Unterschied findet man auch bei der Plastik. Denn Kalon und Hegesias haben härter und den Toskanern ähnlich gearbeitet, Kalamis weniger streng, noch weicher Myron.

„Fleiß und Zierlichkeit besitzt Polyklet vor Allen. Ihm wird von Vielen der Preis zuerkannt; doch damit ihm etwas abgebe, meint man, ihm fehle das Gewicht. Denn wie er die menschliche Form zierlicher gemacht, als die Natur sie zeigt, so scheint er die Würde der Götter nicht völlig auszufüllen, ja, er soll sogar das ernstere Alter vermieden und sich über glatte Wangen nicht hinausgewagt haben.

„Was aber dem Polyklet abgeht, wird dem Phidias und Alkamenes zugestanden. Phidias soll Götter und Menschen am Vollkommensten gebildet, besonders in Elfenbein seinen Nebenbuhler weit übertroffen haben. Also würde man urtheilen, wenn er auch nichts als die Minerva zu Athen oder den Olympischen Jupiter in Elis gemacht hätte, dessen Schönheit der angenommenen Religion, wie man sagt, zu Statten kam; so sehr hat die Majestät des Werkes dem Gotte sich gleichgestellt.

„Lysippus und Praxiteles sollen nach der allgemeinen Meinung sich der Wahrheit am Besten genähert haben; Demetrius aber wird getadelt, daß er hierin zu viel gethan; er hat die Aehnlichkeit der Schönheit vorgezogen."

Literarisches Metier.

Nicht leicht ist ein Mensch glücklich genug, für seine höhere Ausbildung von ganz uneigennützigen Gönnern die Hilfsmittel zu erlangen. Selbst wer das Beste zu wollen glaubt, kann nur das befördern, was er liebt und kennt, oder noch eher, was ihm nutzt. Und so war auch die literarisch-bibliographische Bildung dasjenige Verdienst, das Winckelmann früher dem Grafen Bünau und später dem Kardinal Passionei empfahl.

Ein Bücherkenner ist überall willkommen, und er war es

in jener Zeit noch mehr, als die Lust, merkwürdige und rare Bücher zu sammeln, lebendiger, das bibliothekarische Geschäft noch mehr in sich selbst beschränkt war. Eine große deutsche Bibliothek sah einer großen römischen ähnlich; sie konnten mit einander im Besitz der Bücher wetteifern. Der Bibliothekar eines deutschen Grafen war für einen Kardinal ein erwünschter Hausgenosse und konnte sich auch da gleich wieder als zu Hause finden. Die Bibliotheken waren wirkliche Schatzkammern, anstatt daß man sie jetzt bei dem schnellen Fortschreiten der Wissenschaften, bei dem zweckmäßigen und zwecklosen Anhäufen der Druckschriften mehr als nützliche Vorrathskammern und zugleich als unnütze Gerümpelkammern anzusehen hat, so daß ein Bibliothekar weit mehr als sonst sich von dem Gange der Wissenschaft, von dem Werth und Unwerth der Schriften zu unterrichten Ursache hat und ein deutscher Bibliothekar Kenntnisse besitzen muß, die fürs Ausland verloren wären.

Aber nur kurze Zeit und nur so lange, als es nöthig war, um sich einen mäßigen Lebensunterhalt zu verschaffen, blieb Winckelmann seiner eigentlichen literarischen Beschäftigung getreu, so wie er auch bald das Interesse an dem, was sich auf kritische Untersuchungen bezog, verlor, weder Handschriften vergleichen, noch deutschen Gelehrten, die ihn über Manches befragten, zur Rede stehen wollte.

Doch hatten ihm seine Kenntnisse schon früher zu einer vortheilhaften Einleitung gedient. Das Privatleben der Italiener überhaupt, besonders aber der Römer, hat aus mancherlei Ursachen etwas Geheimnißvolles. Dieses Geheimniß, diese Absonderung, wenn man will, erstreckte sich auch über die Literatur. Gar mancher Gelehrter widmete sein Leben im Stillen einem bedeutenden Werke, ohne jemals damit erscheinen zu wollen oder zu können. Auch fanden sich häufiger als in irgend einem Lande Männer, welche bei mannichfaltigen Kenntnissen und Einsichten sich schriftlich oder gar gedruckt mitzutheilen nicht zu bewegen waren. Zu solchen fand Winckelmann den Eintritt gar bald eröffnet. Er nennt unter ihnen vorzüglich Giacomelli*) und Baldani und erwähnt seiner zunehmenden Bekanntschaften, seines wachsenden Einflusses mit Vergnügen.

---

*) Ueber den Prälaten Michelangelo Giacomelli, der namentlich als vorzüglicher Kenner des Griechischen galt, s. die ausführliche Charakteristik Justi's (II. 88). Winckelmann lernte ihn gegen Ende des Jahres 1756 kennen.

Kardinal Albani.

Ueber Alles förderte ihn das Glück, ein Hausgenosse des Kardinals Albani*) geworden zu sein. Dieser, der bei einem großen Vermögen und bedeutendem Einfluß von Jugend auf eine entschiedene Kunstliebhaberei, die beste Gelegenheit, sie zu befriedigen, und ein bis ans Wunderbare grenzendes Sammlerglück gehabt hatte, fand in späteren Jahren in dem Geschäft, diese Sammlung würdig aufzustellen und so mit jenen Römischen Familien zu wetteifern, die früher auf den Werth solcher Schätze aufmerksam gewesen, sein höchstes Vergnügen; ja, den dazu bestimmten Raum nach Art der Alten zu überfüllen, war sein Geschmack und seine Lust. Gebäude drängten sich an Gebäude, Saal an Saal, Halle zu Halle; Brunnen und Obelisken, Karyatiden und Basreliefe, Statuen und Gefäße fehlten weder im Hof- noch Gartenraum, indeß große und kleinere Zimmer, Galerien und Kabinette die merkwürdigsten Monumente aller Zeiten enthielten.

Im Vorbeigehen gedachten wir, daß die Alten ihre Anlagen durchaus gleicherweise gefüllt. So überhäuften die Römer ihr Kapitol, daß es unmöglich scheint, Alles habe darauf Platz gehabt. So war die Via sacra, das Forum, der Palatin überdrängt mit Gebäuden und Denkmälern, so daß die Einbildungskraft kaum noch eine Menschenmasse in diesen Räumen unterbringen könnte, wenn ihr nicht die Wirklichkeit ausgegrabener Städte zu Hilfe käme, wenn man nicht mit Augen sehen könnte, wie eng, wie klein, wie gleichsam nur als Modell zu Gebäuden ihre Gebäude angelegt sind. Diese Bemerkung gilt sogar von der Villa des Hadrian, bei deren Anlage Raum und Vermögen genug zum Großen vorhanden war.

In einem solchen überfüllten Zustande verließ Winckelmann die Villa seines Herrn und Freundes, den Ort seiner höhern und erfreulichsten Bildung. So stand sie auch lange noch nach dem Tode des Kardinals zur Freude und Bewunderung der Welt, bis sie in der Alles bewegenden und zerstreuenden Zeit ihres sämmtlichen Schmuckes beraubt wurde. Die Statuen waren aus ihren Nischen und von ihren Stellen gehoben, die Basreliefe aus den Mauern herausgerissen und der ungeheure

---

*) Winckelmann wurde im Juni des Jahres 1758 Bibliothekar des Kardinals Albani und blieb in dieser Stellung bis an sein Lebensende.

Vorrath zum Transport eingepackt. Durch den sonderbarsten Wechsel der Dinge führte man diese Schätze nur bis an die Tiber. In kurzer Zeit gab man sie dem Besitzer zurück, und der größte Theil bis auf wenige Juwelen befindet sich wieder an der alten Stelle. Jenes erste traurige Schicksal dieses Kunst-Elysiums und dessen Wiederherstellung durch eine abenteuerliche Wendung der Dinge hätte Winckelmann erleben können. Doch wohl ihm, daß er dem irdischen Leid sowie der zum Ersatz nicht immer hinreichenden Freude schon entwachsen war!

Glücksfälle.

Aber auch manches äußere Glück begegnete ihm auf seinem Wege; nicht allein, daß in Rom das Aufgraben der Alterthümer lebhaft und glücklich von Statten ging, sondern es waren auch die Herkulanischen und Pompejischen Entdeckungen theils neu, theils durch Neid, Verheimlichung und Langsamkeit unbekannt geblieben, und so kam er in eine Ernte, die seinem Geiste und seiner Thätigkeit genugsam zu schaffen gab.

Traurig ist es, wenn man das Vorhandne als fertig und abgeschlossen ansehen muß. Rüstkammern, Galerien und Museen, zu denen nichts hinzugefügt wird, haben etwas Grab- und Gespensterartiges; man beschränkt seinen Sinn in einem so beschränkten Kunstkreis, man gewöhnt sich, solche Sammlungen als ein Ganzes anzusehen, anstatt daß man durch immer neuen Zuwachs erinnert werden sollte, daß in der Kunst wie im Leben kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei.

In einer so glücklichen Lage befand sich Winckelmann. Die Erde gab ihre Schätze her, und durch den immerfort regen Kunsthandel bewegten sich manche alte Besitzungen ans Tageslicht, gingen vor seinen Augen vorbei, ermunterten seine Neigung, erregten sein Urtheil und vermehrten seine Kenntnisse.

Kein geringer Vortheil für ihn war sein Verhältniß zu dem Erben der großen Stoschischen Besitzungen.*) Erst nach

*) Winckelmann, der schon mit dem Baron Philipp von Stosch († 1757) in Verbindung gestanden hatte, fertigte für dessen Erben Muzel-Stosch einen Katalog der Gemmensammlung des Erblassers (Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch. Florenz. 1760). Die Sammlungen überhaupt kamen 1770 größtentheils nach Sanssouci, zum Theil auch in die Hände des Prinzen von Wales und in Privatbesitz.

dem Tode des Sammlers lernte er diese kleine Kunstwelt kennen und herrschte darin nach seiner Einsicht und Ueberzeugung. Freilich ging man nicht mit allen Theilen dieser äußerst schätzbaren Sammlung gleich vorsichtig um, wiewol das Ganze einen Katalog zur Freude und zum Nutzen nachfolgender Liebhaber und Sammler verdient hätte. Manches ward verschleudert; doch um die treffliche Gemmensammlung bekannter und verkäuflicher zu machen, unternahm Winckelmann mit dem Erben Stosch die Fertigung eines Katalogs, von welchem Geschäft und dessen übereilter und doch immer geistreicher Behandlung uns die überbliebene Korrespondenz ein merkwürdiges Zeugniß ablegt.

Bei diesem auseinanderfallenden Kunstkörper wie bei der sich immer vergrößernden und mehr vereinigenden Albani'schen Sammlung zeigte sich unser Freund geschäftig, und Alles, was zum Sammeln oder Zerstreuen durch seine Hände ging, vermehrte den Schatz, den er in seinem Geiste angefangen hatte aufzustellen.

Unternommene Schriften.

Schon als Winckelmann zuerst in Dresden der Kunst und den Künstlern sich näherte und in diesem Fach als Anfänger erschien, war er als Literator ein gemachter Mann. Er übersah die Vorzeit sowie die Wissenschaften in manchem Sinne. Er fühlte und kannte das Alterhum sowie das Würdige der Gegenwart, des Lebens und des Charakters selbst in seinem tiefgedrückten Zustande. Er hatte sich einen Stil gebildet. In der neuen Schule, die er betrat, horchte er nicht nur als ein gehöriger, sondern als ein gelehrter Jünger seinen Meistern zu, er horchte ihnen ihre bestimmten Kenntnisse leicht ab und fing sogleich an, Alles zu nutzen und zu verbrauchen.

Auf einem höhern Schauplatze als zu Dresden, in einem höhern Sinne, der sich ihm geöffnet hatte, blieb er Derselbige. Was er von Mengs vernahm,*) was die Umgebung ihm zurief, bewahrte er nicht etwa lange bei sich, ließ den frischen Most nicht etwa gähren und klar werden, sondern, wie man sagt, daß

*) Der genauere Verkehr mit Mengs fällt vorzugsweise in die ersten Jahre von Winckelmann's Aufenthalt in Rom; Mengs folgte überdies 1761 einer Einladung Karl's III. nach Spanien, wo er zunächst bis 1770 blieb.

man durch Lehren lerne, so lernte er im Entwerfen und Schreiben. Wie manchen Titel hat er uns hinterlassen, wie manche Gegenstände benannt, über die ein Werk erfolgen sollte! Und diesem Anfang glich seine ganze antiquarische Laufbahn. Wir finden ihn immer in Thätigkeit, mit dem Augenblick beschäftigt, ihn dergestalt ergreifend und festhaltend, als wenn der Augenblick vollständig und befriedigend sein könnte, und ebenso ließ er sich wieder vom nächsten Augenblicke belehren. Diese Ansicht dient zu Würdigung seiner Werke.

Daß sie so, wie sie da liegen, erst als Manuscript auf das Papier gekommen und sodann später im Druck für die Folgezeit fixirt worden, hing von unendlich mannichfaltigen, kleinen Umständen ab. Nur einen Monat später, so hätten wir ein anderes Werk, richtiger an Gehalt, bestimmter in der Form, vielleicht etwas ganz Anderes. Und eben darum bedauern wir höchlich seinen frühzeitigen Tod, weil er sich immer wieder umgeschrieben und immer sein ferneres und neustes Leben in seine Schriften eingearbeitet hätte.

Und so ist Alles, was er uns hinterlassen, als ein Lebendiges für die Lebendigen, nicht für die im Buchstaben Todten geschrieben. Seine Werke, verbunden mit seinen Briefen, sind eine Lebensdarstellung, sind ein Leben selbst. Sie sehen wie das Leben der meisten Menschen nur einer Vorbereitung, nicht einem Werke gleich. Sie veranlassen zu Hoffnungen, zu Wünschen, zu Ahnungen; wie man daran bessern will, so sieht man, daß man sich selbst zu bessern hätte; wie man sie tadeln will, so sieht man, daß man demselbigen Tadel vielleicht auf einer höhern Stufe der Erkenntniß selbst ausgesetzt sein möchte; denn Beschränkung ist überall unser Loos.

Philosophie.

Da bei dem Fortrücken der Kultur nicht alle Theile des menschlichen Wirkens und Umtreibens, an denen sich die Bildung offenbaret, in gleichem Wachsthum gedeihen, vielmehr nach günstiger Beschaffenheit der Personen und Umstände Einer dem Andern voreilen und ein allgemeineres Interesse erregen muß, so entsteht daraus ein gewisses eifersüchtiges Mißvergnügen bei den Gliedern der so mannichfaltig verzweigten großen Familie, die sich oft um desto weniger vertragen, je näher sie verwandt sind.

Zwar ist es meistens eine leere Klage, wenn sich bald diese oder jene Kunst- und Wissenschaftsbeflissene beschweren, daß gerade ihr Fach von den Mitlebenden vernachlässigt werde; denn es darf nur ein tüchtiger Meister sich zeigen, so wird er die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Raphael möchte nur immer heute wieder hervortreten, und wir wollten ihm ein Uebermaß von Ehre und Reichthum zusichern. Ein tüchtiger Meister weckt brave Schüler, und ihre Thätigkeit ästet wieder ins Unendliche.

Doch haben freilich von je her die Philosophen besonders den Haß nicht allein ihrer Wissenschaftsverwandten, sondern auch der Welt- und Lebensmenschen auf sich gezogen und vielleicht mehr durch ihre Lage als durch eigene Schuld. Denn da die Philosophie ihrer Natur nach an das Allgemeinste, an das Höchste Anforderung macht, so muß sie die weltlichen Dinge als in ihr begriffen, als ihr untergeordnet ansehen und behandeln.

Auch verleugnet man ihr diese anmaßlichen Forderungen nicht ausdrücklich, vielmehr glaubt Jeder ein Recht zu haben, an ihren Entdeckungen Theil zu nehmen, ihre Maximen zu nutzen und, was sie sonst reichen mag, zu verbrauchen. Da sie aber, um allgemein zu werden, sich eigener Worte, fremdartiger Kombinationen und seltsamer Einleitungen bedienen muß, die mit den besondern Zuständen der Weltbürger und mit ihren augenblicklichen Bedürfnissen nicht eben zusammenfallen, so wird sie von Denen geschmäht, die nicht gerade die Handhabe finden können, wobei sie allenfalls noch anzufassen wäre.

Wollte man aber dagegen die Philosophen beschuldigen, daß sie selbst den Uebergang zum Leben nicht sicher zu finden wissen, daß sie gerade da, wo sie ihre Ueberzeugung in That und Wirkung verwandeln wollen, die meisten Fehlgriffe thun und dadurch ihren Kredit vor der Welt selbst schmälern, so würde es hiezu an mancherlei Beispielen nicht fehlen.

Winckelmann beklagt sich bitter über die Philosophen seiner Zeit und über ihren ausgebreiteten Einfluß; aber mich dünkt, man kann einem jeden Einfluß aus dem Wege gehen, indem man sich in sein eigenes Fach zurückzieht. Sonderbar ist es, daß Winckelmann die Leipziger Akademie nicht bezog, wo er unter Christ's Anleitung*) und ohne sich um einen Philosophen

---

*) Johann Friedrich Christ (1701—1756), seit 1734 Professor der Geschichte und der Poesie in Leipzig, der Erste, der die Archäologie zum Gegenstande von Universitätsvorträgen machte.

in der Welt zu bekümmern, sich in seinem Hauptstudium bequemer hätte ausbilden können.

Doch steht, indem uns die Ereignisse der neuern Zeit vorschweben, eine Bemerkung hier wol am rechten Platze, die wir auf unserm Lebenswege machen können, daß kein Gelehrter ungestraft jene große philosophische Bewegung, die durch Kant begonnen, von sich abgewiesen, sich ihr widersetzt, sie verachtet habe, außer etwa die ächten Alterthumsforscher, welche durch die Eigenheit ihres Studiums vor allen andern Menschen vorzüglich begünstigt zu sein scheinen.

Denn indem sie sich nur mit dem Besten, was die Welt hervorgebracht hat, beschäftigen und das Geringe, ja das Schlechtere nur im Bezug auf jenes Vortreffliche betrachten, so erlangen ihre Kenntnisse eine solche Fülle, ihre Urtheile eine solche Sicherheit, ihr Geschmack eine solche Konsistenz, daß sie innerhalb ihres eigenen Kreises bis zur Verwunderung, ja bis zum Erstaunen ausgebildet erscheinen.

Auch Winckelmann gelang dieses Glück, wobei ihm freilich die bildende Kunst und das Leben kräftig einwirkend zu Hilfe kamen.

Poesie.

So sehr Winckelmann bei Lesung der alten Schriftsteller auch auf die Dichter Rücksicht genommen, so finden wir doch bei genauer Betrachtung seiner Studien und seines Lebensganges keine eigentliche Neigung zur Poesie, ja man könnte eher sagen, daß hie und da eine Abneigung hervorblicke, wie denn seine Vorliebe für alte gewohnte Luther'sche Kirchenlieder und sein Verlangen, ein solches unverfälschtes Gesangbuch selbst in Rom zu besitzen, wol von einem tüchtigen wackern Deutschen, aber nicht eben von einem Freunde der Dichtkunst zeuget.

Die Poeten der Vorzeit schienen ihn früher als Dokumente der alten Sprachen und Literaturen, später als Zeugnisse für bildende Kunst interessirt zu haben. Desto wunderbarer und erfreulicher ist es, wenn er selbst als Poet auftritt, und zwar als ein tüchtiger, unverkennbarer in seinen Beschreibungen der Statuen, ja beinahe durchaus in seinen spätern Schriften. Er sieht mit den Augen, er faßt mit dem Sinn unaussprechliche Werke, und doch fühlt er den unwiderstehlichen Drang, mit

Worten und Buchstaben ihnen beizukommen. Das vollendete Herrliche, die Idee, woraus diese Gestalt entsprang, das Gefühl, das in ihm beim Schauen erregt ward, soll dem Hörer, dem Leser mitgetheilt werden, und indem er nun die ganze Rüstkammer seiner Fähigkeiten mustert, sieht er sich genöthigt, nach dem Kräftigsten und Würdigsten zu greifen, was ihm zu Gebote steht. Er muß Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht.

Erlangte Einsicht.

So sehr Winckelmann überhaupt auf ein gewisses Ansehn vor der Welt achtete, so sehr er sich einen literarischen Ruhm wünschte, so gut er seine Werke auszustatten und sie durch einen gewissen feierlichen Stil zu erheben suchte, so war er doch keineswegs blind gegen ihre Mängel, die er vielmehr auf das Schnellste bemerkte, wie sich's bei seiner fortschreitenden, immer neue Gegenstände fassenden und bearbeitenden Natur nothwendig ereignen mußte. Je mehr er nun in irgend einem Aufsatze dogmatisch und didaktisch zu Werke gegangen war, diese oder jene Erklärung eines Monuments, diese oder jene Auslegung und Anwendung einer Stelle behauptet und festgesetzt hatte, desto auffallender war ihm der Irrthum, sobald er durch neue Data sich davon überzeugt hielt, desto schneller war er geneigt, ihn auf irgend eine Weise zu verbessern.

Hatte er das Manuskript noch in der Hand, so ward es umgeschrieben; war es zum Druck abgesendet, so wurden Verbesserungen und Nachträge hinterdreingeschickt, und von allen diesen Neuschritten machte er seinen Freunden kein Geheimniß; denn auf Wahrheit, Geradheit, Derbheit und Redlichkeit stand sein ganzes Wesen gegründet.

Spätere Werke.

Ein glücklicher Gedanke ward ihm, zwar auch nicht auf einmal, sondern nur durch die That selbst klar, das Unternehmen seiner Monumenti inediti.*)

*) „Monumenti antichi inediti, spieg. et illustr. da Gio. Winckelmann.“ Rom 1767. 2 vol. fol.

Man sieht wohl, daß jene Lust, neue Gegenstände bekannt zu machen, sie auf eine glückliche Weise zu erklären, die Alterthumskunde in so großem Maße zu erweitern, ihn zuerst angelockt habe; dann tritt das Interesse hinzu, die von ihm in der Kunstgeschichte einmal aufgestellte Methode auch hier an Gegenständen, die er dem Leser vor Augen legt, zu prüfen, da denn zuletzt der glückliche Vorsatz sich entwickelte, in der vorausgeschickten Abhandlung das Werk über die Kunstgeschichte, das ihm schon im Rücken lag, stillschweigend zu verbessern, zu reinigen, zusammenzudrängen und vielleicht sogar theilweise aufzuheben.

Im Bewußtsein früherer Mißgriffe, über die ihn der Nichtrömer kaum zurechtweisen durfte, schrieb er ein Werk in italienischer Sprache, das auch in Rom gelten sollte. Nicht allein befleißigt er sich dabei der größten Aufmerksamkeit, sondern wählt sich auch freundschaftliche Kenner, mit denen er die Arbeit genau durchgeht, sich ihrer Einsicht, ihres Urtheils auf das Klügste bedient und so ein Werk zu Stande bringt, das als Vermächtniß auf alle Zeiten übergehen wird. Und er schreibt es nicht allein, er besorgt es, unternimmt es und leistet als ein armer Privatmann das, was einem wohlgegründeten Verleger, was akademischen Kräften Ehre machen würde.

Papst.

Sollte man so viel von Rom sprechen, ohne des Papstes zu gedenken, der doch Winckelmann wenigstens mittelbar manches Gute zufließen lassen!

Winckelmann's Aufenthalt in Rom fiel zum größten Theil*) unter die Regierung Benedikt's XIV. Lambertini, der als ein heiterer, behaglicher Mann lieber regieren ließ, als regierte; und so mögen auch die verschiedenen Stellen, welche Winckelmann bekleidete, ihm durch die Gunst seiner hohen Freunde mehr als durch die Einsicht des Papstes in seine Verdienste geworden sein.

Doch finden wir ihn einmal auf eine bedeutende Weise in der Gegenwart des Hauptes der Kirche; ihm wird die besondre Auszeichnung, dem Papste aus den Monumenti inediti einige Stellen vorlesen zu dürfen, und er gelangt auch von dieser Seite zur höchsten Ehre, die einem Schriftsteller werden kann.

*) Eigentlich waren es nur 2½ Jahr. Winckelmann kam am 18. November 1755 nach Rom, und Benedikt XIV. starb am 3. Mai 1758.

Charakter.

Wenn bei sehr vielen Menschen, besonders aber bei Gelehrten, dasjenige, was sie leisten, als die Hauptsache erscheint und der Charakter sich dabei wenig äußert, so tritt im Gegentheil bei Winckelmann der Fall ein, daß alles Dasjenige, was er hervorbringt, hauptsächlich deswegen merkwürdig und schätzenswerth ist, weil sein Charakter sich immer dabei offenbart. Haben wir schon unter der Aufschrift vom Antiken und Heidnischen, vom Schönheits- und Freundschaftssinne einiges Allgemeine zum Anfang ausgesprochen, so wird das mehr Besondere hier gegen das Ende wol seinen Platz verdienen.

Winckelmann war durchaus eine Natur, die es redlich mit sich selbst und mit Andern meinte; seine angeborne Wahrheitsliebe entfaltete sich immer mehr und mehr, je selbstständiger und unabhängiger er sich fühlte, so daß er sich zuletzt die höfliche Nachsicht gegen Irrthümer, die im Leben und in der Literatur so sehr hergebracht ist, zum Verbrechen machte.

Eine solche Natur konnte wol mit Behaglichkeit in sich selbst zurückkehren; doch finden wir auch hier jene alterthümliche Eigenheit, daß er sich immer mit sich selbst beschäftigte, ohne sich eigentlich zu beobachten. Er denkt nur an sich, nicht über sich, ihm liegt im Sinne, was er vorhat, er interessirt sich für sein ganzes Wesen, für den ganzen Umfang seines Wesens und hat das Zutrauen, daß seine Freunde sich auch dafür interessiren werden. Wir finden daher in seinen Briefen vom höchsten moralischen bis zum gemeinsten physischen Bedürfniß Alles erwähnt; ja, er spricht es aus, daß er sich von persönlichen Kleinigkeiten lieber als von wichtigen Dingen unterhalte. Dabei bleibt er sich durchaus ein Räthsel und erstaunt manchmal über seine eigene Erscheinung, besonders in Betrachtung dessen, was er war und was er geworden ist. Doch so kann man überhaupt jeden Menschen als eine vielsilbige Charade ansehen, wovon er selbst nur wenige Silben zusammenbuchstabirt, indessen Andre leicht das ganze Wort entziffern.

Auch finden wir bei ihm keine ausgesprochenen Grundsätze; sein richtiges Gefühl, sein gebildeter Geist dienen ihm im Sittlichen wie im Aesthetischen zum Leitfaden. Ihm schwebt eine Art natürlicher Religion vor, wobei jedoch Gott als Urquell des Schönen und kaum als ein auf den Menschen sonst bezügliches

Wesen erscheint. Sehr schön beträgt sich Winckelmann innerhalb der Grenzen der Pflicht und Dankbarkeit.

Seine Vorsorge für sich selbst ist mäßig, ja nicht durch alle Zeiten gleich. Indessen arbeitet er aufs Fleißigste, sich eine Existenz aufs Alter zu sichern. Seine Mittel sind edel; er zeigt sich selbst auf dem Wege zu jedem Zweck redlich, gerade, sogar trotzig und dabei klug und beharrlich. Er arbeitet nie planmäßig, immer aus Instinkt und mit Leidenschaft. Seine Freude an jedem Gefundenen ist heftig, daher Irrthümer unvermeidlich, die er jedoch bei lebhaftem Vorschreiten ebenso geschwind zurücknimmt als einsieht. Auch hier bewährt sich durchaus jene antike Anlage, die Sicherheit des Punktes, von dem man ausgeht, die Unsicherheit des Zieles, wohin man gelangen will, sowie die Unvollständigkeit und Unvollkommenheit der Behandlung, sobald sie eine ansehnliche Breite gewinnt.

Gesellschaft.

Wenn er sich, durch seine frühere Lebensart wenig vorbereitet, in der Gesellschaft anfangs nicht ganz bequem befand, so trat ein Gefühl von Würde bald an die Stelle der Erziehung und Gewohnheit, und er lernte sehr schnell sich den Umständen gemäß betragen. Die Lust am Umgang mit vornehmen, reichen und berühmten Leuten, die Freude, von ihnen geschätzt zu werden, dringt überall durch, und in Absicht auf die Leichtigkeit des Umgangs hätte er sich in keinem bessern Elemente als in dem Römischen befinden können.

Er bemerkt selbst, daß die dortigen, besonders geistlichen Großen, so zeremoniös sie nach außen erscheinen, doch nach innen gegen ihre Hausgenossen bequem und vertraulich leben; allein er bemerkte nicht, daß hinter dieser Vertraulichkeit sich doch das orientalische Verhältniß des Herrn zum Knechte verbirgt. Alle südlichen Nationen würden eine unendliche Langeweile finden, wenn sie gegen die Ihrigen sich in der fortdauernden wechselseitigen Spannung erhalten sollten, wie es die Nordländer gewohnt sind. Reisende haben bemerkt, daß die Sklaven sich gegen ihre türkischen Herren mit weit mehr Aisance betragen als nordische Hofleute gegen ihre Fürsten und bei uns Untergebene gegen ihre Vorgesetzten; allein wenn man es genau betrachtet, so sind diese Achtungsbezeigungen eigentlich zu Gunsten

der Untergebenen eingeführt, die dadurch ihren Obern immer erinnern, was er ihnen schuldig ist. Der Südländer aber will Zeiten haben, wo er sich gehen läßt, und diese kommen seiner Umgebung zu gut. Dergleichen Scenen schildert Winckelmann mit großem Behagen; sie erleichtern ihm seine übrige Abhängigkeit und nähren seinen Freiheitssinn, der mit Scheu auf jede Fessel hinsieht, die ihn allenfalls bedrohen könnte.

Fremde.

Wenn Winckelmann durch den Umgang mit Einheimischen sehr glücklich ward, so erlebte er desto mehr Pein und Noth von Fremden. Es ist wahr, nichts kann schrecklicher sein als der gewöhnliche Fremde in Rom. An jedem andern Orte kann sich der Reisende eher selbst suchen und auch etwas ihm Gemäßes finden; wer sich aber nicht nach Rom bequemt, ist den wahrhaft Römischgesinnten ein Gräuel.

Man wirft den Engländern vor, daß sie ihren Theekessel überall mitführen und sogar bis auf den Aetna hinaufschleppen; aber hat nicht jede Nation ihren Theekessel, worin sie selbst auf Reisen ihre von Hause mitgebrachten getrockneten Kräuterbündel aufbraut?

Solche nach ihrem engen Maßstab urtheilende, nicht um sich her sehende, vorübereilende, anmaßliche Fremde verwünscht Winckelmann mehr als einmal, verschwört, sie nicht mehr herumzuführen, und läßt sich zuletzt doch wieder bewegen. Er scherzt über seine Neigung zum Schulmeistern, zu unterrichten, zu überzeugen, da ihm denn auch wieder in der Gegenwart durch Stand und Verdienste bedeutender Personen gar manches Gute zuwächst. Wir nennen hier nur den Fürsten von Dessau,*) die Erbprinzen von Mecklenburg-Strelitz und Braunschweig**) sowie den Baron von Riedesel,***) einen Mann, der sich in der Sinnesart gegen Kunst und Alterthum ganz unseres Freundes würdig erzeigte.

---

*) Leopold Friedrich Franz (1740—1817) kam gegen Ende des Jahres 1765 nach Rom und blieb acht Monate dort; ziemlich gleichzeitig war auch der Erbprinz, spätere Großherzog Karl Ludwig Friedrich von Mecklenburg-Strelitz dort.

**) Karl Wilhelm Ferdinand (1735—1816), der tapfre Neffe Friedrich's des Großen, dessen Goethe auch sonst häufig gedenkt, kam im Oktober 1766 nach Rom.

***) Johann Hermann Freiherr von Riedesel, auch in der „Italienischen Reise“ öfters erwähnt, Verfasser einer „Reise durch Sizilien und Großgriechenland.“ Zürich 1771.

Welt.

Wir finden bei Winckelmann das unnachlassende Streben nach Aestimation und Konsideration; aber er wünscht sie durch etwas Reelles zu erlangen. Durchaus dringt er auf das Reale der Gegenstände, der Mittel und der Behandlung; daher hat er eine so große Feindschaft gegen den französischen Schein.

So wie er in Rom Gelegenheit gefunden hatte, mit Fremden aller Nationen umzugehen, so erhielt er auch solche Konnexionen auf eine geschickte und thätige Weise. Die Ehrenbezeigungen von Akademien und gelehrten Gesellschaften waren ihm angenehm, ja, er bemühte sich darum.

Am Meisten aber förderte ihn das im Stillen mit großem Fleiß ausgearbeitete Dokument seines Verdienstes — ich meine die Geschichte der Kunst. Sie ward sogleich ins Französische übersetzt und er dadurch weit und breit bekannt.*)

Das, was ein solches Werk leistet, wird vielleicht am Besten in den ersten Augenblicken anerkannt; das Wirksame desselben wird empfunden, das Neue lebhaft aufgenommen; die Menschen erstaunen, wie sie auf einmal gefördert werden, dahingegen eine kältere Nachkommenschaft mit eklem Zahn an den Werken ihrer Meister und Lehrer herumkostet und Forderungen aufstellt, die ihr gar nicht eingefallen wären, hätten Jene nicht so viel geleistet, von denen man nun noch mehr fordert.

Und so war Winckelmann den gebildeten Nationen Europens bekannt geworden in einem Augenblicke, da man ihm in Rom genugsam vertraute, um ihn mit der nicht unbedeutenden Stelle eines Präsidenten der Alterthümer**) zu beehren.

Unruhe.

Ungeachtet jener anerkannten und von ihm selbst öfters gerühmten Glückseligkeit, war er doch immer von einer Unruhe gepeinigt, die, indem sie tief in seinem Charakter lag, gar mancherlei Gestalten annahm.

---

*) Ueber die Aufnahme des Werkes vgl. den Abschnitt bei Justi (II. 246 ff.): „Weg der Kunstgeschichte durch Europa."

**) Winckelmann erhielt diese, übrigens pekuniär sehr unbedeutende Stellung des „Praeses antiquitatum Romanarum" im April 1763.

Er hatte sich früher kümmerlich beholfen, später von der Gnade des Hofs, von der Gunst manches Wohlwollenden gelebt, wobei er sich immer auf das geringste Bedürfniß einschränkte, um nicht abhängig oder abhängiger zu werden. Indessen war er auch auf das Tüchtigste bemüht, sich für die Gegenwart, für die Zukunft aus eigenen Kräften einen Unterhalt zu verschaffen, wozu ihm endlich die gelungene Ausgabe seines Kupferwerks die schönste Hoffnung gab.

Allein jener ungewisse Zustand hatte ihn gewöhnt, wegen seiner Subsistenz bald hierhin, bald dorthin zu sehen, bald sich mit geringen Vortheilen im Hause eines Kardinals, in der Vatikana*) und sonst unterzuthun, bald aber, wenn er wieder eine andere Aussicht vor sich sah, großmüthig seinen Platz aufzugeben, indessen sich doch wieder nach andern Stellen umzusehen und manchen Anträgen ein Gehör zu leihen.

Sodann ist Einer, der in Rom wohnt, der Reiselust nach allen Weltgegenden ausgesetzt.**) Er sieht sich im Mittelpunkt der alten Welt, und die für den Alterthumsforscher interessantesten Länder nah um sich her. Großgriechenland und Sizilien, Dalmatien, der Peloponnes, Jonien und Aegypten, Alles wird den Bewohnern Rom's gleichsam angeboten und erregt in Einem, der wie Winckelmann mit Begierde des Schauens geboren ist, von Zeit zu Zeit ein unsägliches Verlangen, welches durch so viele Fremde noch vermehrt wird, die auf ihren Durchzügen bald vernünftig, bald zwecklos jene Länder zu bereisen Anstalt machen, bald, indem sie zurückkehren, von den Wundern der Ferne zu erzählen und aufzuzeigen nicht müde werden.

So will denn unser Winckelmann auch überall hin, theils aus eigenen Kräften, theils in Gesellschaft solcher wohlhabender Reisenden, die den Werth eines unterrichteten, talentvollen Gefährten mehr oder weniger zu schätzen wissen.

Noch eine Ursache dieser innern Unruhe und Unbehaglichkeit macht seinem Herzen Ehre; es ist das unwiderstehliche Verlangen nach abwesenden Freunden. Hier scheint sich die Sehnsucht des Mannes, der sonst so sehr von der Gegenwart lebte,

*) Kurz nach der oben erwähnten Ernennung wurde Winckelmann auch „Scrittore della lingua Teutonica“ in der Vatikanischen Bibliothek, aber nur provisorisch; zu einem eigentlichen Scrittorat, das seine äußere Lage für sein Leben sichergestellt hätte, ist er nicht gekommen; übrigens ließ er sich auch schon im November 1766 von dem obigen Verhältniß entbinden.

**) Wirklich ausgeführt hat Winckelmann nur vier Reisen nach Neapel.

ganz eigentlich konzentrirt zu haben. Er sieht sie vor sich, er unterhält sich mit ihnen durch Briefe, er sehnt sich nach ihrer Umarmung und wünscht die früher zusammen verlebten Tage zu wiederholen.

Diese besonders nach Norden gerichteten Wünsche hatte der Friede*) aufs Neue belebt. Sich dem großen König darzustellen, der ihn schon früher eines Antrags seiner Dienste**) gewürdigt, war sein Stolz; den Fürsten von Dessau wiederzusehen, dessen hohe, ruhige Natur er als von Gott auf die Erde gesandt betrachtete, den Herzog von Braunschweig, dessen große Eigenschaften er zu würdigen wußte, zu verehren, den Minister von Münchhausen,***) der so viel für die Wissenschaften that, persönlich zu preisen, dessen unsterbliche Schöpfung in Göttingen zu bewundern, sich mit seinen schweizer Freunden †) wieder einmal lebhaft und vertraulich zu freuen — solche Lockungen tönten in seinem Herzen, in seiner Einbildungskraft wider, mit solchen Bildern hatte er sich lange beschäftigt, lange gespielt, bis er zuletzt unglücklicherweise diesem Trieb gelegentlich folgt und so in seinen Tod geht.

Schon war er mit Leib und Seele dem italienischen Zustand gewidmet, jeder andere schien ihm unerträglich, und wenn ihn der frühere Hineinweg durch das bergigte und felsigte Tirol interessirt, ja entzückt hatte, so fühlte er sich auf dem Rückwege in sein Vaterland wie durch eine kimmerische Pforte hindurchgeschleppt, beängstet und mit der Unmöglichkeit, seinen Weg fortzusetzen, behaftet.

Hingang.

So war er denn auf der höchsten Stufe des Glücks, das er sich nur hätte wünschen dürfen, der Welt verschwunden. Ihn erwartete sein Vaterland, ihm streckten seine Freunde die Arme

*) Der Friede zu Hubertsburg nach dem siebenjährigen Kriege.

**) Winckelmann hatte von Berlin aus im Sommer 1765 die Aufforderung erhalten, Aufseher der Bibliothek, des Münz- und Alterthumskabinets in Berlin zu werden; die Sache war aber an der Gehaltsfrage gescheitert.

***) Gerlach Adolf Freiherr von Münchhausen (1688—1770), hannöverscher Minister, besonders verdient um die Gründung und Verwaltung der Universität Göttingen.

†) Siehe die erste Note auf S. 194.

entgegen; alle Aeußerungen der Liebe, deren er so sehr bedurfte, alle Zeugnisse der öffentlichen Achtung, auf die er so viel Werth legte, warteten seiner Erscheinung, um ihn zu überhäufen. Und in diesem Sinne dürfen wir ihn wol glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseins zu den Seligen emporgestiegen, daß ein kurzer Schrecken, ein schneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geisteskräfte hat er nicht empfunden, die Zerstreuung der Kunstschätze, die er, obgleich in einem andern Sinne, vorausgesagt, ist nicht vor seinen Augen geschehen. Er hat als Mann gelebt und ist als ein vollständiger Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vortheil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen; denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten, und so bleibt uns Achill als ewig strebender Jüngling gegenwärtig. Daß Winckelmann früh hinwegschied, kommt auch uns zu Gute. Von seinem Grabe her stärkt uns der Anhauch seiner Kraft und erregt in uns den lebhaftesten Drang, das, was er begonnen, mit Eifer und Liebe fort- und immer fortzusetzen.



Polygnot's Gemälde.



Vorbemerkung des Herausgebers.

Während Goethe in den vorangehenden Aufsätzen, selbst ı dem über Laokoon, mehr seine allgemeinen Ansichten über Kunst ıtwickelt, als einzelne Kunstwerke einer Kritik oder Deutung unterorfen hat, stellte er sich in einzelnen Fällen auch speziellere Aufıben, wie zunächst in dieser und in der folgenden Abhandlung.

Polygnot aus Thasos, dessen Geburts- und Todesjahr sich icht sicher bestimmen lassen, wie auch über seine Lebensverhältisse manche Unklarheit herrscht, ist in Delphi, Thespiä und then als Maler thätig gewesen. Zu seinen Hauptwerken gehörten denfalls die Gemälde in der Lesche der Knidier zu Delphi, ferner ı Athen die Scene aus dem Trojanischen Kriege, welche das ericht der Heerführer über den Ajax, Sohn des Oileus, darellt, sowie die Bilder im Tempel des Theseus und dem der ioskuren. Daraus ergiebt sich die Zeit von 469—449 v. Chr. s die seiner hauptsächlichsten Wirksamkeit; denn in dem erstnannten Jahre starb Simonides, welcher noch nachstehendes, von ausanias aufbehaltenes Epigramm auf die Bilder in der Lesche macht haben soll:

> Polygnot, des Aglaophon Sohn, in Thasos geboren,
> Malte, wie einst die Burg Ilion's wurde zerstört.

m Jahre 449 starb Cimon, auf dessen Anregung Polygnot die eisten seiner zu öffentlichem Schmucke bestimmten Bilder gealt hatte.

Von jenen Gemälden in der Lesche zu Delphi nun gab ausanias in seiner Reise durch Griechenland (Buch 10, Kap. 25 is 31) eine ausführliche Beschreibung, die sowol zu den verhiedenartigsten Interpretationen als auch zu Versuchen, die ilder wiederherzustellen, Anlaß gegeben hat. Wie abweichend ie ersteren oft ausgefallen sind, wird sich später bei Gelegenheit nzelner Stellen zeigen; in Beziehung auf die letztern ist zuerst as Unternehmen des Grafen Caylus zu erwähnen, der durch en jungen Maler Lorrain eine solche Restauration versuchen ließ, ann das der Brüder Franz und Johannes Riepenhausen aus öttingen.

Diese hatten zu der Weimarischen Kunstausstellung von 180
zwölf Zeichnungen eingesendet, welche einen Theil der Gemäld
Polygnot's, die Eroberung von Troja und die Abreise der Griechen
darstellten. Das Urtheil, welches die Weimarischen Kunstfreund
über diese Leistung fällten und das im letzten Abschnitt diese
Bandes noch mitgetheilt werden wird, lautete eigentlich nicht be-
sonders günstig. Nur der Gedanke der Wiederherstellung jene
Gemälde wird als glücklich bezeichnet, an der Ausführung wir
Einiges gelobt, Vieles getadelt. (S. Jenaische Allgemeine Literatur
Zeitung von 1804 in der Beilage zum ersten Quartal, über
schrieben: „Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1803 un
Preisaufgabe für das Jahr 1804", S. VII.) —

Hiermit hatten sich indessen die Weimarischen Kunstfreund
nicht begnügt; sie fühlten sich vielmehr angeregt, die betreffende
Kapitel des Pausanias selbst durchzugehen und die Resultat
ihrer Untersuchungen zu veröffentlichen. Dies geschah in den
nachfolgenden besonderen Aufsatze, welcher in derselben ebe
citirten Beilage zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitun
(S. IX—XXIII) veröffentlicht wurde und an dem zwar Meye
sachlichen Antheil hat, der aber von Goethe verfaßt ist. Zwa
spricht Dieser in den „Tag- und Jahresheften" von 1803 be
der Erwähnung seiner Beschäftigung mit Polygnot seine Autor
schaft nicht deutlich aus; aber dieselbe geht aus den Briefen a
Schiller vom 27. November und vom 2. Dezember jenes Jahre
hervor, wie denn auch auf den Umstand Gewicht zu legen ist
daß die Herausgeber von Goethe's nachgelassenen Werken, inden
sie den fraglichen Aufsatz noch in Goethe's Todesjahr mittheilten
sicher nur der von ihm selbst gegebenen Anordnung folgten.

Mit dieser Arbeit nun hörte allerdings die Theilnahme de
W. K. F. für Polygnot nicht auf; aber an allem Späteren,*)

---

*) I. Beurtheilung folgender Werke: 1) Gemälde des Polygnotus in der Lesch
zu Delphi, nach der Beschreibung des Pausanias gezeichnet von F. un
J. Riepenhausen. 2) Erläuterung des Polygnotischen Gemäldes au
der rechten Seite der Lesche zu Delphi, von Fr. und Joh. Riepen
hausen. 1805. Göttingen bei Dieterich. (Nr. 144 der Jen. A. Lit.
Ztg. von 1805.) Unterzeichnet W. K. F.

II. Ueber Polygnot's Gemälde auf der rechten Seite der Lesche zu Delph
mit Beziehung auf die von Fr. und Joh. Riepenhausen entworfene
Umrisse und Erläuterung derselben. Unterzeichnet: Weimar den 1. Ju
1805. W. K. F. (Jen. A. Lit.-Ztg. von 1805, Seite I—IV der Beilag
zum Monat August.)

III. Peintures de Polygnote dans la Lesche de Delphe par Riepen-
hausen. (Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bandes 2. Heft. 1828
S. 287—294.) Im Inhalts-Verzeichnisse wird Meyer als Verfasse
genannt.

'as von ihnen über diesen Maler veröffentlicht wurde, hat Meyer
ıehr Antheil als Goethe, worüber Bericht und Nachweis dem
ẓten Abschnitt dieses Theils vorbehalten bleiben.

Es kann übrigens kein Zweifel darüber obwalten, daß auch
Goethe's Arbeit nur ein Versuch ist, eine schwierige Aufgabe zu
'sen; die Genauigkeit der philologischen Interpretation, welche
ie Grundlage für das Ganze bilden muß, war nicht von ihm
ı erwarten, und so wird mit Recht getadelt (Die Gemälde des
'olygnotos in der Lesche zu Delphi, erläutert von O. Jahn.
841. S. 54), daß Goethe, z. B. bei dem „Besuche des Odysseus
ı der Unterwelt" (S. 250), den Pausanias auf einige Zeit vergessend,
'inen eigenen Ansichten Folge giebt. Demnach sind denn auch
icht wenige Einzelheiten in der Auffassung unrichtig oder be-
nklich, und es weichen die Schlußresultate, wie sie in den bei-
'gebenen Tabellen vorliegen, wesentlich von denen ab, zu welchen
'öttiger, Siebelis in seinem Kommentar zu Pausanias, F. G. Welcker,
. Müller und vor Allem O. Jahn in seiner obengenannten
chrift gekommen sind.



Polygnot's Gemälde
in der Lesche zu Delphi.

lach der Beschreibung des Pausanias restaurirt von den
Gebrüdern Riepenhausen.

Bleistiftumrisse auf weißem Papier. Zwölf Blätter.

Die unwiderstehliche Begierde nach unmittelbarem An-uen, die in dem Menschen durch Nachrichten von entfernten enständen erregt wird, das Bedürfniß, allem demjenigen, wir geistiger Weise gewahr werden, auch ein sinnliches unterzulegen, sind ein Beweis der Tüchtigkeit unserer ur, die das Einseitige flieht und immerfort das Innere hs Aeußere, das Aeußere durchs Innere zu ergänzen strebt. Wenn wir daher Dem einen Dank wissen, der uns Gegen-de der Kunst und Natur, denen wir in der Wirklichkeit nicht gnen würden, durch Nachahmung vor die Augen bringt, so n Andere allerdings auf unsere Erkenntlichkeit größern An-ch, die bemüht sind, verlorene Monumente wiederherzustellen so unterrichtet als geistreich nach geringen Andeutungen Zerstörte in einem gewissen Grade wieder zu beleben.

Einen solchen Dank bringen wir zunächst den oben unten trefflichen Künstlern, die uns durch ihre zwölf nach Beschreibung des Pausanias entworfenen Zeichnungen in Stand setzen, von den längst untergegangenen Gemälden Polygnot in der Lesche zu Delphi eine Art Anschauung winnen, so wie sie uns zugleich Veranlassung geben, unsre nken über jene bedeutenden Werke des Alterthums im stehenden mitzutheilen.

Einleitendes
über
Polygnot's Gemälde
in der Lesche zu Delphi.

An diesem Versammlungsorte, einem Portikus, den m
um einen länglich viereckten Hof herumgezogen und nach inn
zu offen denken kann, fanden sich, noch zu Pausanias' Zei
wohl erhalten, einige Werke Polygnot's.

Das an der rechten Seite befindliche Gemälde bestand a
zwei Abtheilungen, wovon die eine der Eroberung Troja
die andere nach unserer Ueberzeugung der Verherrlichu
Helena's gewidmet war.

Die Bildung der Gruppen aus einzelnen Figuren, i
Zusammenstellung unter sich sowie die Nachbarschaft bei
Vorstellungen kann unsere erste Tafel vergegenwärtigen.

Pausanias beschreibt das Ganze von der Rechten zur Link
so wie die Gruppen dem Hereintretenden und an dem Bi
Hergehenden vor die Augen kamen, in welcher Ordnung sie a
nun von uns mit Nummern bezeichnet worden, obgleich e
andere Betrachtungsweise, die wir in der Folge darlegen werd
stattfinden möchte.

Zur Linken sah man ein einzelnes großes Bild, den B
such des Odysseus in der Unterwelt vorstellend.

Wir nehmen an, daß Pausanias nach Beschreibung d
beiden oben gemeldeten Bilder auf der rechten Seite wie
zum Eingange zurückgekehrt sei, sich auf die linke Seite d
Gebäudes gewendet und das daselbst befindliche Gemälde r

Linken zur Rechten beschrieben habe, wie es denn auch auf
serer zweiten Tafel vorgestellt ist.

Wir ersuchen unsere Leser, sich zuerst mit dieser unserer
rstellung sowie mit der Beschreibung des Pausanias, die
im Auszuge liefern, bekannt zu machen, ehe sie zu unsern
uthmaßungen übergehen, wodurch wir den Sinn dieser Kunst-
rke anzudeuten gedenken.

Dabei werden sie durchaus im Auge behalten, daß die
uppen keineswegs perspektivisch, sondern nach Art damaliger
nst neben, über und unter einander, jedoch nicht ohne Weis-
t und Absicht, gestellt gewesen.

Erste Tafel.

Gemälde a

Anchialos Laomedon Sinon

Agenor.
Eresos. Axion. Priamos.

XV.

Frau u. Kind Becken Laodike

XIII.

Altar Kind Astynoos Elasos Neoptolemos

XII. Pfe

Maulthier Knechte Krino Antenor Eurymachos Glaukos Theano Gebäude

XVI.

Koroibos. Leokritos.
Pelis.
Admetos. Eïoneus.

XIV.

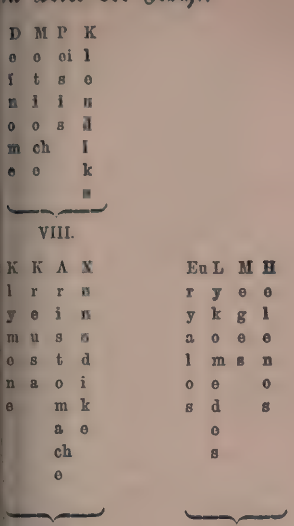
Menelaos Agamemnon Kassandra Aias

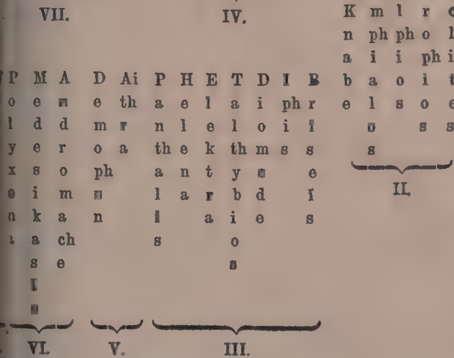
XI.

Odysseus Akamas Polypotes

Eroberung von Troja.

[...]en Seite der Lesche.





[...]rlichung der Helena.

Nach dem Pausanias.

I. Eroberung von Troja.

X.

Epeus,[1]) nackend vorgestellt, wirft die Mauern von Troj nieder. Das berühmte hölzerne Pferd ragt mit seinem Haupt über dieselben hervor.

Polypoites, Sohn des Peirithoos, hat das Haupt mi einer Art von Binde umwunden. Akamas,[2]) Sohn des Theseus ist neben ihm. Odysseus steht in seinem Harnisch.

XI.

Aias, Sohn des Oileus, hält sein Schild und naht sic dem Altar als im Schwur begriffen,[3]) daß er Kassandren wide Willen der Göttin entführen wolle.

Kassandra sitzt auf der Erde vor der Statue der Pallas sie hält das Bild umfaßt, welches sie von dem Fußgestelle hob als Aias sie, die Schutzflehende, wegriß.

Die zwei Söhne des Atreus sind auch gehelmt, und über dies hat Menelaos den Schild, worauf man jenen Drache sieht, der bei dem Opfer zu Aulis als ein Wunderzeichen[4]) er schien. Die Atreiden scheinen den Aias abhalten zu wollen.

---

[1]) Der Erbauer des hölzernen Pferdes (Virg. Aen., II. 264).

[2]) Die Zusammenstellung Beider, von denen in der Ilias nur der Erste (II. 741 vorkommt (die dort Akamas Genannten stehen in keiner Beziehung zu Peirithoos) erinnert an die sprichwörtliche Freundschaft der Väter. Uebrigens werden nac neuerer Erklärung (z. B. O. Jahn, S. 11) die Symbole Beider, die Bind (ταινία) des Einen im Gegensatze zu dem Helme des Andern, als erotisch Zeichen aufgefaßt.

[3]) Anders neuere Erklärer: „Ajax sucht sich vor Agamemnon und Menelao durch einen Meineid von der Beschuldigung zu reinigen, daß er sich am Bild der Athene vergriffen habe, als er Kassandra von den Stufen des Altars riß.

[4]) Vgl. Ilias, II. 308 ff.

XII.

Gegen jenem Pferd über verscheidet Elasos[1]) unter den Streichen des Neoptolemos; er ist sterbend vorgestellt. Astynoos[2]) kniet, nach ihm haut Neoptolemos. Dieser ist der Einzige auf dem Bilde, der die Trojaner noch verfolgt.

Ferner ist ein Altar gemalt, wohin sich ein furchtsames Kind flüchtet. Auf dem Altar liegt ein Harnisch, wie man sie vor Alters trug, aus einem Vorder- und Hintertheil zusammengesetzt und durch Spangen befestigt.

XIII.

Laodike[3]) steht jenseit des Altares; sie befindet sich nicht unter der Zahl der Gefangenen. Neben ihr ein kupfernes Becken auf einem steinernen Fußgestell.

Medusa, eine Tochter Priamos', liegt an dem Boden und umfaßt es mit beiden Armen.

Daneben seht Ihr eine alte Frau mit geschorenem Kopf, ein Kind auf ihren Knieen haltend, welches furchtsam seine Augen mit den Händen bedeckt.

XIV.

Der Maler hat nachher todte Körper vorgestellt. Der Erste, den man erblickt, ist Pelis,[4]) ausgezogen und auf dem Rücken liegend. Unter ihm liegen Eïoneus und Admetos, welche noch geharnischt sind; höher seht Ihr Andere. Leokritos, Sohn des Polydamas, liegt unter dem Becken.

Ueber Eïoneus und Admetos sieht man den Körper des Koroibos, der um Kassandra freite.

---

[1]) Ein Trojaner dieses Namens, der aber schon durch Patroklos seinen Tod findet, wird in der Ilias (XVI. 696) erwähnt.

[2]) Zwei dieses Namens finden sich in der Ilias; der Eine (V. 144) wird von Diomedes getödtet, der Andere (XV. 455) unterstützt den Polydamas im Kampfe.

[3]) Die schönste von Priamos' Töchtern, Gattin des Helikaon, Antenor's Sohn; Medusa wird bei Homer nicht erwähnt, wohl aber von Späteren, wie Hipräos, Apollodor u. s. w.

[4]) Von den hier Genannten ist Niemand Homerisch, weder Pelis, noch Eïoneus, — denn der in der Ilias (VII. 11) erwähnte Eïoneus wird schon von Hektor getödtet, — noch Admetos und der nur aus Pausanias bekannte Leokritos, noch endlich der Phryger Koroibos, der wol in dem „Rhesos" des Euripides zuerst vorkommt. Der Letztere wurde je nach verschiedenen Angaben entweder von Neoptolemos oder Diomedes getödtet.

XV.

Ueber ihm bemerkt man die Körper des Priamos, Axion und Agenor.[1])

Ferner seht Ihr Sinon,[2]) den Gefährten des Odysseus, und Anchialos, welche die Leiche des Laomedon wegtragen.

XVI.

Vor der Wohnung des Antenor zeigt sich eine Leoparden-haut[3]) als ein Schutzzeichen, daß die Griechen dieses Haus zu verschonen haben.

Theano[4]) wird auch mit ihren beiden Söhnen, Glaukos und Eurymachos, vorgestellt. Der Erste sitzt auf einem Harnisch von der alten Art, der Zweite auf einem Stein. Neben Diesem sieht man Antenor mit Krino, seiner Tochter, welche ein Kind in den Armen hält.

Der Maler hat allen diesen Figuren solche Mienen und Geberden gegeben, wie man sie von Personen erwartet, welche von Schmerz gebeugt sind.

An der Seite sieht man Diener, die einen Esel mit Körben beladen und sie mit Vorräthen anfüllen. Ein Kind sitzt auf dem Thiere.[5])

---

[1]) Der Erste nach Angabe des Kyklikers Lesches ein Sohn des Priamos, der von Eurypylos, Sohn des Euaimon (Ilias, II. 736), getödtet sei; — Agenor, ein Sohn des Antenor (Ilias, XI. 59), fiel durch Neoptolemos.

[2]) Die hier genannten Personen, Sinon, den aus der Aeneis bekannten Gefährten des Odysseus, zugleich auch als Enkel des Autolykos (Odyss., XIX. 39…) sein Verwandter, ferner den Anchialos (Einen dieses Namens tödtet Hektor, Ilias, V. 609) und vollends den Laomedon, der weder mit dem Vater des Priamos noch mit dem Sohne des Herakles identisch sein kann, wußte schon Pausanias nicht zusammenzureimen. Dieser erwähnt außerdem noch einen hier ausgelassenen „Eresos", von dem er aber auch keine Kunde hat.

[3]) Dies war das mit den Griechen verabredete Zeichen; sie schützten Antenor, weil er ihre Gesandten gastfreundlich aufgenommen hatte (Ilias, III. 203).

[4]) Es ist die Familie des Antenor, die dargestellt wird. Er selbst ist Sohn des auch in der Ilias erwähnten Aisyetes; Theano, seine Gattin, ist Schwester der Hekuba. — Als seine Söhne werden abweichend von dieser Stelle in der Ilias (XI. 59) Polybos, Agenor und Akamas genannt.

[5]) Auf dem letzten Bilde stand die oben (S. 233) erwähnte Inschrift des Simonides.

II. Verherrlichung der Helena.

I.

Hier wird Alles für Menelaos' Rückkehr bereitet. Man eht ein Schiff; die Bootsleute sind untermischt Männer und inder.

In der Mitte steht Phrontis,[1] der Steuermann, die Fähr-angen bereit haltend.

Unter ihm bringt Ithaimenes ein Kleid, und Echoiax steigt it einem ehernen Wassergefäß die Schiffstreppe hinab.

II.

Auf dem Lande nicht weit vom Schiffe sind Polites, trophios und Alphios beschäftigt, das Gezelt des Menelaos bzubrechen.

Amphialos bricht ein anderes ab.

Zu den Füßen des Amphialos sitzt ein Kind, ohne Namens-eischrift.

Phrontis ist der Einzige, der einen Bart hat.

III.

Dann steht Briseïs,[2] etwas höher Diomede und Iphis ınächst, Beide, als wenn sie die Schönheit Helenens bewunderten.

Helena sitzt; bei ihr steht ein junger Mann, wahrscheinlich urybates, der Herold des Odysseus, zwar unbärtig.

Helena hat ihre zwei Frauen neben sich, Panthalis und lektra; die Erste steht bei ihr, die Andere bindet ihr die chuhe.

---

[1]) Der Steuermann des Menelaos schon in der Odyssee (III. 282 ff.); alle nst in diesem und dem folgenden Bilde vorkommenden Namen, meint Pausanias, tte Polygnot erfunden.

[2]) Außer der allbekannten Tochter des Briseus, die Agamemnon dem Achilles ubte, zuerst Diomede aus Lesbos, Tochter des Phorbas (Ilias, IX. 664 ff.); immtliche Drucke dieses Aufsatzes haben hier Diomedes, so daß unwillkürlich Vorstellung einer neuen Ilias erwacht, wenn auch Dieser durch die Reize lena's gewonnen würde); — Iphis aus Skyros, einer Stadt in Klein-rygien, hatte Achill früher dem Patroklos geschenkt (Ilias, IX. 667). — nthalis und Elektra kommen in der Ilias nicht als Dienerinnen der Helena r. — Eurybates wird sowol ein Herold des Odysseus wie des Agamemnon nannt (Ilias, I. 320, und Odyss., XIX. 247).

IV.

Ueber ihr sitzt ein Mann, in Purpur gekleidet, sehr traurig; es ist Helenos,[1]) der Sohn des Priamos. Neben ihm steht Meges mit verwundetem Arm; neben Diesem Lykomedes, am Gelenke der Hand, am Kopfe und an der Ferse verwundet. Auch Euryalos hat zwei Wunden, eine am Kopfe, eine am Handgelenke.

Alle diese Figuren befinden sich über der Helena.

V.

Neben ihr sieht man Aithra,[2]) die Mutter des Theseus, mit geschornem Haupte als Zeichen der Knechtschaft, und Demophon, den Sohn des Theseus, in nachdenklicher Stellung. Wahrscheinlich überlegt er, wie er Aithra in Freiheit setzen will. Er hatte den Agamemnon darum gebeten, der es ohne Beistimmung der Helena nicht gewähren wollte. Vermuthlich steh Eurybates bei Helena, diesen Auftrag auszurichten.

VI.

Auf derselben Linie sieht man gefangene, höchst betrübte Trojanerinnen. Andromache, ihren Sohn am Busen, auch Medesikaste,[3]) eine natürliche Tochter des Priamos, an Imbrios verheirathet. Diese beiden Fürstinnen sind verschleiert.

Darauf folgt Polyxena, ihr Haar hinten aufgeknüpft, nach Art junger Personen.

---

[1]) Helenos hatte den Griechen die Mittel verrathen müssen, um Troja zu erobern. Nach einer andern Ueberlieferung war er erzürnt, daß nicht ihm nach Paris' Tode die Helena zugefallen war, sondern dem Deïphobos; Meges sol auch ein Freier der Helena gewesen sein. Auch Lykomedes ist Troischer Heerführer (Ilias, IX. 84), Euryalos dagegen Grieche, Sohn des Mekisteus und Anführer unter Diomedes (Ilias, II. 565 ff., u. XXIII. 677 ff.).

[2]) Sie war der Helena, nachdem diese von ihren Brüdern befreit war, als Sklavin nach Troja gefolgt, bei der Eroberung der Stadt in das griechische Lager geflüchtet und dort von ihren Enkeln Demophon und Akamas erkannt worden. Der Letztere, bereits auf Nr. X (S. 242.) verwendet, fehlt hier. Es kann übrigens kaum zweifelhaft sein, daß dies Bild mit dem vorigen eine Gruppe ausmachte.

[3]) S. Ilias, XIII. 173; Polyxena, die nach Apollodor auf Achill's Grabhügel geopfert wurde, ist noch nicht Homerisch.

IX.

Nestor steht zunächst; er hat einen Hut auf dem Kopf und eine Pike in der Hand.[1]) Sein Pferd ist bei ihm, das sich auf dem Ufer wälzen möchte.

Man erkennt das Ufer an kleinen Kieseln um das Pferd her; sonst bemerkt man nichts, was die Nachbarschaft des Meers bezeichnete.

VII.

Ueber jenen Frauen, die sich zwischen Nestor und Aithra befinden, sieht man vier andere Gefangene: Klymene, Kreusa, Aristomache und Xenodike.[2])

VIII.

Ueber ihnen befinden sich abermals vier Gefangene, auf einem Bette: Deïnome, Metioche, Peisis und Kleodike.[3])

---

[1]) Also in der Tracht der Reisenden, da er mit Menelaos im Begriff ist, abzufahren, während die übrigen Heerführer noch bleiben.

[2]) Die Erste nicht die Dienerin der Helena (Ilias, III. 144), sondern die von Stesichoros in der „Iliupersis" als Gefangene erwähnte; Kreusa, Gattin des Aeneas, nach Apollodor, Virgil u. A., während dieselbe bei Lesches und in den „Kyprien" Eurydike heißt; Aristomache ist nach den „Νόστοι" Tochter des Priamos und Gattin des Kritolaos, der seinerseits Sohn des in der Ilias III. 147, und XX. 238) erwähnten Hiketaon ist; über Xenodike giebt auch Pausanias keine Auskunft.

[3]) Nur der erste Name wird in der „Kleinen Ilias" erwähnt, die andern scheinen von Polygnot erfunden zu sein.

Gemälde auf d

Zweite Tafel.

Tityos

Perimedes, Eurylochos, Elpenor — Gefährten.

Odysseus, Grube — Besucher des Hades.

Teiresias, Antikleia — Ehrwür ges Alt

Eurynomos

Auge, Iphimedeia

Oknos, Eselin — Vergeblich Bemühter.

Ariadne, Phaidra, Tyro, Eriphyle — Unglückliche Gattinnen.

Theseus, Peirithoos — Stürmer des Hades.

Kamiro, Klytie — Jung Ve storben

Tellis, Charon (Schiff. Acheron.), Kleoboia

Sohn, Vater, Weib, Gottesl. — Niedrige Verbrecher.

Chloris, Thyia — Freundinnen.

Prokris, Klymene — Nebenbuhlerinnen.

Megara — Verstossene Gattin.

en Seite der Lesche.

Phokos, Iaseus, Maira, Aktaion, Autonoë

Liebende.

Kallisto, Nomia, Pero

Namenlose, Fels, Sisyphos, Stein

Protesilaos, Achilleus, Patroklos

iechen,
de Odysseus'.

Aias, Palamedes, Thersites, Aias, Meleagros

Griechen,
Feinde Odysseus'.

Wasser, Tragende, Gefäss. Tantalos

Vergeblich
Bemühte.

Orpheus, Promedon, Schedios, Pelias, Thamyris, Marsyas, Olympos

Dichter. Gönner. Lehrer. Schüler.

Hektor, Memnon, Sarpedon, Paris, Penthesileia

Trojaner.

Besuch des Odysseus in der Unterwelt.[1])

Hier sieht man den Acheron, schilficht, und Schatten von Fischen im Wasser. In einem Schiffe ist der greise Fährmann[2]) mit den Rudern abgebildet.

Die im Fahrzeug Sitzenden sind keine berühmten Personen.[3] Tellis,[4]) ein reifender Knabe, und Kleoboia,[5]) noch Jungfrau. Diese hält ein Kästchen auf den Knieen, wie man sie der Demeter zu widmen pflegt.

Unter Charon's Nachen wird ein vatermördrischer Sohn von seinem eigenen Vater erdrosselt.

Zunächst wird ein Tempelräuber gestraft. Das Weib, dem er überliefert ist, scheint sowol jede Arzneimittel als alle Gifte mit denen man die Menschen schmerzlich tödtet, sehr wohl zu kennen.

Ueber diesen Benannten sieht man den Eurynomos,[6] welcher unter die Götter der Unterwelt gezählt wird. Man sagt, er verzehre das Fleisch der Todten und lasse nur die Knochen übrig. Hier ist er schwarzblau vorgestellt. Er zeigt die Zähne und sitzt auf dem Felle eines Raubthiers.

Zunächst sieht man die Arkadierin Auge[7]) und Iphimedeia.[8]

---

[1]) Das XI. Buch der Odyssee ist zwar von Polygnot auch benutzt, aber zahlreiche spätere Dichtungen sind hinzugenommen, so die „Minyas".

[2]) Der nicht Homerische Charon.

[3]) Im Texte „οὐκ ἐπιφανεῖς ... εἰσὶν οἷς προσήκουσι" (man ist nicht ihres Geschlechtes, ihrer Abstammung sicher).

[4]) Von ihm stammte, wie Pausanias gehört hatte, der Dichter Archilochos im dritten Gliede ab.

[5]) Sie soll den Mysteriendienst der Demeter zuerst nach Thasos gebracht haben.

[6]) Dieser „Dämon der Verwesung", wie ihn Jahn (S. 26) nennt, wurde dem Pausanias erst durch die Lokalinterpreten in Delphi bekannt.

[7]) Tochter des Königs Aleos von Tegea, Mutter des Telephos, dann Gattin des Teuthras, Königs in Mysien, deren Geschick vielfach von den alten Tragikern behandelt worden ist.

[8]) Vgl. Odyss., XI. 305 ff. Sie war Gattin des Aloeus und von Poseidon Mutter zweier gigantenhafter Söhne, des Otos und Ephialtes.

Die Erste hat unter allen Weibern, welche Herkules erkannt, en vaterähnlichsten Sohn geboren. Der Zweiten aber hat Mylasa, eine Stadt in Karien, große Verehrung erwiesen.

Höher als die erwähnten Figuren sieht man die Gesellen es Odysseus, Perimedes und Eurylochos,[1]) welche schwarze Widder zum Opfer bringen.

Zunächst sitzt ein Mann, mit dem Namen Oknos bezeichnet; r flicht einen Strick aus Schilf; dabei steht eine Eselin, die as, was er flicht, sogleich aufzehrt.[2])

Nun sieht man auch den Tityos, dergestalt abgebildet, daß r nicht mehr Strafe zu leiden,[3]) sondern durch die langwierige Strafe verzehrt zu sein scheint; denn es ist ein dunkelnder Schatten.

Zunächst bei Oknos findet sich Ariadne, die auf einem Felsen sitzt und ihre Schwester Phaidra ansieht.[4]) Diese schwebt n einem Strick, welchen sie mit beiden Händen hält.

Unter Phaidra ruht Chloris auf den Knieen der Thyia.[5]) Man glaubt in ihnen zwei zärtliche Freundinnen zu sehen.

Neben Thyia steht Prokris,[6]) die Tochter des Erechtheus, und nachher Klymene, die ihr den Rücken kehrt.

Weiterhin sehet Ihr Megara von Theben,[7]) die verstoßene Frau des Herkules.

Ueber dem Haupte dieser Weiber sitzt auf einem Stein die Tochter Salmoneus', Tyro.[8])

---

[1]) Vgl. Odyss., XI. 23.

[2]) Pausanias erklärt dies Bild als eine Art Allegorie: der rastlos arbeitende nd erwerbende Mann und die Alles verschwendende Frau. Er beweist es mit em sprichwörtlichen Ausdruck „das Seil des Oknos flechten" (Ὄκνου τὴν ώμιγγα συνάγειν), der von Denjenigen gebraucht wurde, die etwas ohne utzen thun. Nicht ganz so deutet Goethe S. 264.

[3]) Also abweichend von Odyss., XI. 576 ff.

[4]) Vgl. Odyss., XI. 321. Ariadne ist von Theseus verlassen; die Darstellung r Phaidra deutet auf die Art ihres Selbstmordes hin.

[5]) Chloris Gattin des Neleus, die Andere aus Orchomenos, Geliebte des oseidon.

[6]) Diese und Klymene waren nach einander Frauen des Kephalos, Sohn s Deïon, daher ihre in der Stellung ausgedrückte Feindseligkeit. Man vgl. auch dyss., XI. 321 und 326.

[7]) Tochter des Königs Kreon. Vgl. Odyss., XI. 269.

[8]) Aus dem Geschlecht des Aeolus, dessen Sohn sowol ihr Vater als ihr atte Kretheus war.

Zunächst steht Eriphyle,[1]) welche die Fingerspitzen durchs Gewand am Halse hervorzeigt, wobei man in den Falten das berüchtigte Halsband vermuthen kann.

Ueber der Eriphyle ist Elpenor,[2]) in einem geflochtenen Bastkleide, wie es die Schiffer tragen, dann Odysseus, kauernd, der das Schwert über der Grube hält; zu dieser tritt der Wahrsager Teiresias; hinter demselben sitzt Antikleia, die Mutter des Odysseus.

Unter dem Odysseus sitzen Theseus und Peirithoos auf Thronen, auf denen sie durch unsichtbare Macht festgehalten werden.[3]) Theseus hat die Schwerter Beider in Händen. Peirithoos sieht auf die Schwerter.

Sodann sind die Töchter des Pandaros[4]) gemalt, Kameiro und Klytie, mit Blumenkränzen geziert und mit Knöchelchen spielend.

Dann sieht man den Antilochos, der, mit einem Fuß auf einen Stein tretend, Gesicht und Haupt mit beiden Händen hält.[5])

Zunächst steht Agamemnon, der die linke Schulter mit einem Zepter unterstützt, in Händen aber eine Ruthe trägt.

Protesilaos,[6]) sitzend, betrachtet den gleichfalls sitzenden Achilleus. Ueber dem Achilleus steht Patroklos. Alle sind unbärtig, außer Agamemnon.

Höher ist Phokos[7]) gemalt, unmündigen Alters, mit einem

---

[1]) Gemahlin des Amphiaraos, der vor Theben durch ihre Schuld fiel, nachdem sie von Polyneikes bestochen war. Gegenstand verschiedener Tragödien. Man vgl. auch Odyss., XI. 326 ff.

[2]) Uebereinstimmend mit dem Berichte der Odyssee.

[3]) Nach der gewöhnlichen Sage, der aber Polygnot nicht unbedingt folgt, waren sie an ihren Thronen festgewachsen.

[4]) Man vgl. die liebliche Erzählung, wie sie als Waisen von den Göttern erzogen, dann aber der Erde entrissen werden (Odyss., XX. 66 ff.); auch Pausanias giebt dieselbe fast wörtlich wieder.

[5]) Nach Jahn (S. 30) ist Antilochos zu denken, wie er dem Achilles die Botschaft vom Tode des Patroklos bringt (Ilias, XVIII. 18 ff.).

[6]) Anführer der Thessaler vor Troja (Ilias, II. 698), der als der erste der Griechen von einem Dardaner getödtet wurde, als er aus dem Schiffe sprang.

[7]) Phokos, der Sohn des Aiakos, war nach Phokis gewandert und hatte dort die Liebe des Jaseus gewonnen; darauf ward der ins Vaterland heimgekehrte Jüngling durch den Verrath seines Bruders Peleus getödtet. Ihre Freundschaft zu bezeichnen, war Jaseus dargestellt, wie er einen Ring vom Finger des Phokos zog, um ihn zu besehen, einen Ring, welchen Jener ihm einst mit andern Gaben als Liebespfand geschenkt hatte (Jahn, S. 30).

Siegelring an der linken Hand, die er dem Jaseus hinreicht, welcher den Ring betrachtet und ihn abzunehmen im Begriff ist.

Ueber Diesen sitzt Maira[1]) auf einem Stein, die Tochter des Proitos.

Zunächst sitzt Aktaion[2]) und seine Mutter Autonoë, auf einem Hirschfelle. Sie halten ein Hirschkalb. Auch liegt ein Jagdhund bei ihnen.

Kehrst Du nun zu den untern Theilen des Bildes wieder Deine Augen, so siehst Du nach dem Patroklos den Orpheus auf dem Rücken eines Grabmals sitzen. Mit der Linken berührt er die Zither, mit der andern die Zweige einer Weide, an die er sich lehnt. Er ist griechisch gekleidet; weder sein Gewand noch sein Hauptschmuck hat irgend etwas Thrazisches. An der entgegengesetzten Seite des Baums lehnt Promedon,[3]) der nach Einigen die Sänger überhaupt, besonders aber den Orpheus zu hören Freude gehabt.

In diesem Theile des Bildes ist auch Schedios,[4]) der die Phozenser nach Troja führte, nach ihm Pelias, auf einem Throne sitzend, mit grauem Bart und Haupthaar. Dieser betrachtet den Orpheus. Schedios hält einen kleinen Dolch und ist mit Gras bekränzt.

Nächst dem Pelias sitzt Thamyris,[5]) des Augenlichtes beraubt, kümmerlichen Ansehens, mit starkem Haupt- und Barthaar. Vor seinen Füßen liegt die Leyer, mit zerbrochenen Hörnern und zerrissenen Saiten.

Etwas höher sitzt Marsyas,[6]) welcher den Olympos, einen reifenden Knaben, die Flöte behandeln lehrt.

---

[1]) Vermuthlich identisch mit der Homerischen Maira (Odyss., XI. 326), die von Zeus den Lokros gebar, aber von der erzürnten Artemis, in deren Gefolge sie gewesen, mit einem Pfeil getödtet wurde.

[2]) Beide hier beisammen und in der Nähe der Maira als Frevler gegen die Artemis. Am Bekanntesten die Erzählung bei Ovid, Metamorph., III. 155 ff.

[3]) Nach Einigen eine von Polygnot erfundene Person, nach Andern ein wirklicher und eifriger Hörer des Orpheus.

[4]) Vgl. Ilias, II. 517. Das „Gras" (ἄγρωστις) hat man bis jetzt nicht mit Sicherheit gedeutet. Auch warum Pelias, der greise König von Jolkos, als Zuhörer des Orpheus erscheint, ist nicht klar.

[5]) Vgl. Ilias, II. 595 ff.. Es ist der alte thrazische Sänger, der, weil er sich vermaß, mit den Musen zu wetteifern, des Augenlichts und der Gesangeskunst beraubt wurde. Hier bildet er offenbar den Gegensatz zu Orpheus.

[6]) Es läge dem Zusammenhange nach nahe, ihn als Frevler gegen Apollo aufgefaßt zu sehen, doch scheint er nach Pausanias nur als Repräsentant des Flötenspiels dargestellt zu sein.

Wendest Du wieder Deine Augen nach dem obern Theile des Gemäldes, so folgt auf Aktaion der Salaminische Aias; sodann Palamedes und Thersites, mit Würfeln spielend. Der andere Aias sieht zu. Dieser hat das Ansehen eines schiffbrüchigen, mit schäumender Meeresfluth besprengten Mannes.[1])

Etwas höher als Aias steht des Oineus Sohn, Meleager, und scheint Jenen anzusehen. Alle haben Bärte, der einzige Palamedes ist ohne Bart.

Zu unterst auf der Tafel hinter Thamyris sitzt Hektor und hält mit beiden Händen das linke Knie umschlossen, sehr traurig von Ansehen.

Nach Hektor sitzt Memnon,[2]) auf einem Steine, zunächst Sarpedon, welcher sein Gesicht in beide Hände verbirgt. Auf seiner Schulter liegt die eine Hand Memnon's, in dessen Kleid Vögel gewirkt sind. Zunächst bei Memnon steht ein äthiopischer Knabe.

Ueber Sarpedon und Memnon steht Paris, sehr jugendlich abgebildet; er schlägt in die Hände. Durch dieses Zeichen, wie es die Landleute geben, will er Penthesileia[3]) zu sich locken. Diese schaut auf den Paris mit einer Miene, woraus Verachtung und völlige Geringschätzung hervorblickt. Sie ist auf Jungfrauenart geziert. Ein Pantherfell hängt von ihren Schultern.

Ueber ihr tragen zwei Frauen Wasser in zerbrochenen irdenen Gefäßen, eine schön und jung, die andere schon bejahrt. Kein Name ist beigeschrieben; eine gemeinschaftliche Inschrift zeigt jedoch, daß sie nicht eingeweiht waren.[4])

---

[1]) Schon nach Pausanias eine Zusammenstellung von Feinden des Odysseus. Aias, gegen den Jener den Sieg im Kampfe um die Waffen des Achilles davontrug, worüber er ihm noch im Hades grollt (Odyss., XI. 543—564), der erfindungsreiche Palamedes, der ihn durch List genöthigt hatte, nach Troja zu ziehen, und endlich der von ihm mißhandelte Thersites (Ilias, II. 265 ff.). — Daß der Oïleische Aias mit Wellen besprengt ist, deutet auf seinen Tod im Meere hin.

[2]) Der Erste Sohn der Eos, der Andere des Zeus, Göttersöhne, die vor Troja fielen.

[3]) Die von Achill getödtete Amazonenkönigin.

[4]) Die Texte: „εἶναι τῶν οὐ μεμυημένων." Man würde ohne diese ausdrückliche Bemerkung, meint Jahn (S. 37), in ihnen Danaiden vermuthen.

Ueber ihnen sieht man Kallisto,[1]) Nomia und Pero; die Erste hat ein Bärenfell zum Teppich und berührt mit den Füßen die Kniee der Zweiten.

Ueber diesen Frauen steigt ein Fels in die Höhe, auf dessen Gipfel Sisyphos den Stein zu wälzen trachtet.[2]) Derselbe Theil des Bildes zeigt auch das große Wassergefäß.[3]) Auf dem Felsen befinden sich ein Alter, ein Knabe und einige Weiber, bei dem Alten ein altes Weib; Andere tragen Wasser, und eine Alte mit dem zerbrochenen Gefäß gießt aus der Scherbe das übrige Wasser wieder in das Faß.

Unter dem Fasse befindet sich Tantalos,[4]) mit allem dem Unheil umgeben, das Homer auf ihn gedichtet hat. Dazu kommt noch die Furcht vor dem niederstürzenden Steine.

---

[1]) Tochter des Lykaon, die in eine Bärin verwandelt wurde. — Nomia — eine arkadische Bergnymphe. — Pero (Odyss., XI. 287 ff.) — die wegen ihrer Schönheit gepriesene Tochter des Neleus.

[2]) Odyss., XI. 593 ff.

[3]) Eine bis jetzt nicht zuverlässig gedeutete Darstellung; auch der griechische Text ist nicht ganz sicher.

[4]) Odyss., XI. 582 ff. Der über ihm schwebende Felsen beruht auf einer von Archilochos erzählten Sage und ist nicht Homerisch.

Polygnot's Kunst überhaupt.

Polygnot, Aglaophon's Sohn, von Thasus, lebte vor der neunzigsten Olympiade, zu einer Zeit, wo die Plastik sich schon beinahe völlig ausgebildet hatte, die Malerei aber ihr nur mühsam nacheiferte.

Den Gemälden fehlte damals fast Alles, was wir jetzt an solchen Kunstwerken vorzüglich schätzen, Richtigkeit der Perspektive, Einheit einer reichen Komposition, Massen von Licht und Schatten, liebliche Abwechselung des Helldunkels, Harmonie des Kolorits. Auch Polygnot befriedigte, so viel sich vermuthen läßt, keine dieser Forderungen; was er besaß, war Würde der Gestalt, Mannichfaltigkeit des Charakters, ja der Mienen, ein Reichthum von Gedanken, Keuschheit in den Motiven und eine glückliche Art, das Ganze, das für die sinnliche Anschauung zu keiner Einheit gelangte, für den Verstand, für die Empfindung durch eine geistreiche, fast dürfte man sagen witzige Zusammenstellung zu verbinden. Diese Vorzüge, wodurch er den ältern Meistern der in unserm Mittelalter auflebenden Kunst, besonders den Florentinischen, verglichen werden kann, verschafften ihm bis zu der Römer Zeiten lebhafte Bewunderer, welches wir um so eher begreifen, als jene Naivetät, mit Zartheit und Strenge verbunden, auch bei uns noch enthusiastische Gönner und Liebhaber findet.

Ferner können wir uns jene Art darzustellen am Besten vergegenwärtigen, wenn wir die Vasengemälde, besonders die des älteren Stils, vor uns nehmen. Hier sind auch nur umrissene Figuren und bedeutende Gestalten in gewissen Verhältnissen zusammengestellt, manchmal in Reihen, manchmal über einander. Von einem Lokal ist gar die Rede nicht; wenn eine Person sitzen soll, wird ein Fels zugegeben; ein viereckter Rahmen bedeutet ein Fenster, eine Reihe Kügelchen die Erde. Stühle, Gefäße, Altäre sind nur Zugaben. Die Pferde ziehen

ohne Geschirr und werden ohne Zaum gelenkt. Kurz, was nicht Gestalt ist, was man nicht zur nothwendigsten Bezeichnung bedurfte, wird übergangen oder höchstens angedeutet.

Sehen wir eine rothe Figur auf schwarzem Grunde, so können wir uns von der monochromatischen Behandlung einen recht guten Begriff machen. Ist die Gestalt genau umrissen und der Inhalt mit wenig Strichen bezeichnet, so darf sie sich nur vom Grund ablösen, um mit einer Art von Wirklichkeit hervorzutreten.

Die Farbe des gebrannten Thons nähert sich der Fleischfarbe und kann mit einigen Schattirungen ihr nahe genug gebracht werden. Schwarze Bärte und Haare, dunkle Säume der Kleider hatten schon auf die Lokalfarbe aufmerksam gemacht, und nun strich Polygnot die Kleider farbig an, besonders gelb; er zierte die Frauen mit einem bunten Kopfputz, unternahm noch andere Darstellungen, die ihn zu Abwechselung der Farbe nöthigten, und so war ein Weg eröffnet, der nach und nach weiter führen sollte.

Was er nun an Gedanken, sowol im Ganzen als Einzelnen, an Gestalt, Bedeutsamkeit der Motive, Mannichfaltigkeit der Charaktere, Absonderung des Ausdrucks, Anmuth des Beiwesens und sonst geleistet haben mag, werden unsere Leser sich schon zum Theil aus dem Vorhergehenden entwickelt haben, wozu wir noch einige Betrachtungen hinzufügen, die sich uns bei Behandlung dieser Gegenstände aufgedrungen.

Noch einiges Allgemeine.

Von der Höhe, auf welche sich in den neuern Zeiten die Malerei geschwungen hat, wieder zurück auf ihre ersten Anfänge zu sehen, sich die schätzbaren Eigenschaften der Stifter dieser Kunst zu vergegenwärtigen und die Meister solcher Werke zu verehren, denen gewisse Darstellungsmittel unbekannt waren, welche doch unsern Schülern schon geläufig sind, dazu gehört schon ein fester Vorsatz, eine ruhige Entäußerung und eine Einsicht in den hohen Werth desjenigen Stils, den man mit Recht den wesentlichen genannt hat, weil es ihm mehr um das Wesen der Gegenstände als um ihre Erscheinung zu thun ist.

Indem wir nun bei Behandlung der Polygnotischen Gemälde und manchem deshalb geführten vertraulichen Gespräch

besonders bemerken konnten, daß es den Liebhabern am Schwersten falle, sich die aufgeführten Gruppen nicht perspektivisch hinter einander, sondern plastisch über einander zu denken, so hielten wir eine Darstellung des wechselseitigen Bezuges auf einigen Tafeln für unerläßlich. Und ob wir gleich dieselben nur mit typographischen Mitteln auszuführen im Stande waren, so glauben wir doch einem Jeden, dem es nicht an Einbildungskraft mangelt, besonders aber dem Künstler, der sich mit diesen Gegenständen weiter zu beschäftigen gedenkt, dadurch schon bedeutend vorgearbeitet zu haben.

Ebenso denken wir auch durch unsern Auszug aus dem Pausanias, wobei wir Alles weggelassen, was die Beschreibung des Gemäldes nicht unmittelbar betrifft, die Uebersicht des Ganzen um Vieles erleichtert zu haben. Jedoch würden beide Bemühungen nur ein mageres Interesse bewirken, wenn wir nicht auch dasjenige, was uns wegen sittlicher und poetischer Beziehung der Gruppen unter einander bedeutend geschienen, dem Leser mitzutheilen und die Künstler dadurch zu Bearbeitung des Einzelnen sowol als des Ganzen aufzumuntern gedächten.

Schon aus der bloßen Beschreibung leuchtet hervor, daß Polygnot eine große Mannichfaltigkeit von Zuständen dargestellt; wir finden die verschiedenen Geschlechter und Alter, Stände, Beschäftigungen, gewaltiges Wirken und großes Leiden, Alles, insofern es Heroen und Heroinen ziemt, deren Charakter und Schönheit er wahrscheinlich dadurch auf das Höchste zu steigern vermochte, daß er die Vorstellung der höhern Götter auf diesen Gemälden durchaus vermieden.

Wenn nun auf diese Weise schon eine große und würdige Mannichfaltigkeit in die Augen springt, so sind doch die Bezüge der Gruppen unter einander nicht so leicht aufgefunden. Wir wollen daher die schon oben erwähnte glückliche Art des Künstlers, das Ganze seiner Werke, das für die sinnliche Anschauung zu keiner Einheit gelangen konnte, für den Verstand, für das Gefühl zu verbinden, nach unserer Ueberzeugung vortragen.

Die Gemälde der Lesche überhaupt betrachtet.

Die drei Gemälde machen unter sich ein Ganzes; in dem einen ist die Erfüllung der Ilias und die Auflösung des zehnjährigen Räthsels dargestellt, in dem andern der bedeutendste

Punkt der Rückkehr griechischer Helden; denn muß nicht, sobald Troja erobert ist, die erste Frage sein: Wie wird es Helenen ergehen? In dem dritten schließt sich durch Odysseus und die vor seinem Besuch des Hades umgekommenen Griechen und Trojaner diese große Weltepoche an die heroische Vergangenheit, bis zu den Titanen hin.

Wir freuen uns schon auf die Zeit, wenn durch Bemühung tüchtiger deutscher Künstler alle diese Schatten, die wir jetzt mühsam vor die Einbildungskraft rufen, vor unsern Augen in bedeutenden und schönen Reihen dastehen werden.

Ueber die Eroberung Troja's.

Das erste Gemälde, ob sich gleich in demselben auch manche feine Bezüge der Denkart des Künstlers gemäß aufweisen lassen, kann doch eigentlich unter die historischen gezählt werden. Alles geht unter unsern Augen vor. Epeus reißt die Mauern ein; das unglückbringende Pferd, durch dessen Hilfe er solches bewirkt, ist dabei angedeutet. Polypoites und Akamas folgen dem klugen Anführer Odysseus.

Ueber und neben ihnen erscheinen die Gewaltthätigkeiten gegen Ueberwundene. Dort rächt Neoptolem den Tod seines Vaters; hier vermögen die Atreiden selbst eine heilige Jungfrau nicht zu schützen.

Doch unfern dieser gewaltsamen Ereignisse ist eine Verschonte zu sehen. Laodike, es sei nun als Geliebte des Akamas oder als Schwiegertochter des Antenor, steht ruhig unter so vielen Gräueln. Vielleicht ist das Kind auf dem Schooße der alten Frauen ihr Sohn, den sie von Akamas empfing. Auch liegt ein trostloses Mädchen, Medusa, an dem Fuße des dabei stehenden Beckens.

Unter und neben dieser Gruppe sieht man gehäufte Todte liegen, dort Jünglinge, hier Greise. Die feinern Bezüge, warum gerade die Benannten gewählt worden, entdeckt uns künftig der Alterthumsforscher.

Nach diesen stummen Trauerscenen wendet sich das Gemälde zum Schluß; man beginnt die Leichname zu begraben; der Verräther Sinon erzeigt den Abgeschiedenen diesen Liebesdienst, und zu völliger Befriedigung des Zartgefühls entweicht der gastfreie Antenor, verschont, mit den Seinigen.

Ueber die Verherrlichung der Helena.

Haben wir das erste Gemälde mit Pausanias von der Rechten zur Linken betrachtet, so gehen wir dieses lieber von der Linken zur Rechten durch. Hier ist von keiner Gewaltthätigkeit die Rede mehr. Der weise Nestor, noch in seinem höchsten Alter als Pferdebändiger angedeutet, ist am Ufer als Vorsteher einer mit Vorsicht vorzunehmenden Einschiffung gestellt; neben ihm, in drei Stockwerken über einander gehäuft, gefangene Trojanische Frauen, ihren Zustand mehr oder weniger bejammernd — nicht mehr, wie sonst, ausgetheilt in Familien, der Mutter, dem Vater, dem Bruder, dem Gatten an der Seite, sondern zusammengerafft, gleich einer Heerde in die Enge getrieben, als Masse behandelt, wie wir vorhin die männlichen Todten gesehen.

Aber nicht schwache Frauen allein finden wir in dem erniedrigenden Zustande der Gefangenschaft; auch Männer sieht man, meist schwer verwundet, unfähig zu widerstehen.

Und alle diese geistigen und körperlichen Schmerzen, um wessentwillen werden sie erduldet? Um eines Weibes willen, des Sinnbildes der höchsten Schönheit.

Hier sitzt sie, wieder als Königin, bedient und umstanden von ihren Mägden, bewundert von einem ehemaligen Liebhaber und Freier und ehrfurchtsvoll durch einen Herold begrüßt.

Dieser letzte merkwürdige Zug deutet auf eine frühere Jugend zurück, und wir werden sogleich auf eine benachbarte Gruppe gewiesen. Hinter Helenen steht Aithra, Theseus' Mutter, die schon um ihrentwillen seit langen Jahren in der Gefangenschaft schmachtet und sich nunmehr wieder als Gefangene unter den Gefangenen findet. Ihr Enkel Demophon scheint neben ihr auf ihre Befreiung zu sinnen.

Wenn nun, wie die Fabel erzählt, Agamemnon, der unumschränkte Heerführer der Griechen, ohne Helenens Beistimmung die Aithra loszugeben nicht geneigt ist, so erscheint Jene im höchsten Glanze, da sie mitten unter der Masse von Gefangenen als eine Fürstin ruht, von der es abhängt, zu binden oder zu lösen. Alles, was gegen sie verbrochen wurde, hat die traurigsten Folgen; was sie verbrach, wird durch ihre Gegenwart ausgelöscht.

Von Jugend auf ein Gegenstand der Verehrung und Be-

gierde, erregt sie die heftigsten Leidenschaften einer heroischen Welt, legt ihren Freiern eine ewige Dienstbarkeit auf, wird geraubt, geheirathet, entführt und wieder erworben. Sie entzückt, indem sie Verderben bringt, das Alter wie die Jugend, entwaffnet den rachgierigen Gemahl; und vorher das Ziel eines verderblichen Krieges, erscheint sie nunmehr als der schönste Zweck des Sieges, und erst über Haufen von Todten und Gefangenen erhaben, thront sie auf dem Gipfel ihrer Wirkung. Alles ist vergeben und vergessen; denn sie ist wieder da. Der Lebendige sieht die Lebendige wieder und erfreut sich in ihr des höchsten irdischen Gutes, des Anblicks einer vollkommenen Gestalt.

Und so scheint Welt und Nachwelt mit dem Idäischen Schäfer einzustimmen, der Macht und Gold und Weisheit neben der Schönheit gering achtete.

Mit großem Verstand hat Polygnot hiernächst Briseïs, die zweite Helena, die nach ihr das größte Unheil über die Griechen gebracht, nicht ferne hingestellt, gewiß mit unschätzbarer Abstufung der Schönheit.

Und so wird denn auch der Moment dieser Darstellung am Rande des Bildes bezeichnet, indem des Menelaos Feldwohnung niedergelegt und sein Schiff zur Abfahrt bereitet wird.

Zum Schlusse sei uns noch eine Bemerkung erlaubt. Außerordentliche Menschen als große Naturerscheinungen bleiben dem Patriotismus eines jeden Volks immer heilig. Ob solche Phänomene genutzt oder geschadet, kommt nicht in Betracht. Jeder wackere Schwede verehrt Karl XII., den schädlichsten seiner Könige. So scheint auch den Griechen das Andenken einer Helena entzückt zu haben. Und wenn gleich hie und da ein billiger Unwille über das Unsittliche ihres Wandels entgegengesetzte Fabeln erdichtete, sie von ihrem Gemahl übel behandeln, sie sogar den Tod verworfener Verbrecher leiden ließ, so finden wir sie doch schon im Homer als behagliche Hausfrau wieder; ein Dichter, Stesichoros, wird mit Blindheit gestraft, weil er sie unwürdig dargestellt; und so verdiente nach vieljähriger Kontrovers Euripides gewiß den Dank aller Griechen, wenn er sie als gerechtfertigt, ja sogar als völlig unschuldig darstellte und so die unerläßliche Forderung des gebildeten Menschen, Schönheit und Sittlichkeit im Einklange zu sehen, befriedigte.

Ueber den Besuch des Odysseus in der Unterwelt.

Wenn in dem ersten Bilde das Historische, im zweiten das Symbolische vorwaltete, so kommt uns im dritten, ohne daß wir jene beiden Eigenschaften vermissen, ein hoher poetischer Sinn entgegen, der, weitumfassend, tiefeingreifend, sich anmaßungslos mit unschuldigem Bewußtsein und heiterer, naiver Bequemlichkeit darzustellen weiß.

Dieses Bild, das gleichfalls aus drei Stockwerken über einander besteht, beschreiben wir nunmehr, den Pausanias auf einige Zeit vergessend, nach unsern eigenen Einsichten.

Oben, fast gegen die Mitte des Bildes, erblicken wir Odysseus als den frommen, nur um sein Schicksal bekümmerten Besucher des Hades. Er hat das Schwert gezogen, aber nicht zur Gewaltthat gegen die unterirdischen Mächte, sondern die Erstlinge des blutigen Opfers dem Teiresias zu bewahren, der gegen ihm über steht, indeß die Mutter Antikleia, ihren Sohn noch nicht gewahrend, weiter zurücksitzt.

Hinter Odysseus stehen seine Gefährten; Elpenor, der kaum verstorbene, noch nicht begrabene, zunächst; entfernter Perimedes und Eurylochos, schwarze Widder zum Opfer bringend.

Gelingt nun diesem klugen Helden sein Besuch, so ist frevelhaften Stürmern der Unterwelt früher ihre Unternehmung übel gerathen. Unter ihm sieht man Theseus und Peirithoos, mit Betrachtung ihrer Schwerter beschäftigt, die ihnen als irdische Waffen im Kampfe mit dem Geisterreich wenig gefruchtet. Sie sitzen, auf goldene Throne gebannt, zur Strafe ihres Uebermuths.

An ihrer Seite, unter jenen ehrwürdigen Alten, sieht man völlig unähnliche Nachbarinnen, Kameiro und Klytie, die zur Unterwelt allzu früh entführten anmuthigen Töchter des Pandaros, bekränzt, den unschuldigsten Zeitvertreib, das Kinderspiel der Knöchelchen, gleichsam ewig fortsetzend.

An der andern Seite des Theseus und Peirithoos befindet sich eine ernstere Gesellschaft; unglückliche Gattinnen, theils durch eigene Leidenschaft, theils durch fremde beschädigt, Eriphyle, Tyro, Phaidra und Ariadne, die Erste und Dritte sonderbar bezeichnet.

Unter ihnen Chloris und Thyia, zärtliche Freundinnen, eine der andern im Schooße liegend. Sodann Prokris und

Klymene, Nebenbuhlerinnen; Diese wendet von Jener sich weg. Etwas entfernt, für sich allein, steht Megara, die erste, würdige, aber leider in ihren Kindern unglückliche, verstoßene Gattin des Herkules.

Hat nun vielleicht der Künstler dadurch, daß er den Odysseus und seine Gefährten in die obere Reihe gesetzt, die höhere Region des Hades bezeichnen wollen? Da Odysseus nach Homerischer Dichtung keineswegs in die Unterwelt hinabsteigt, sondern sich nur an sie heran wagt, so ist wol nicht ohne Absicht der Acheron und jener den abgeschiedenen Seelen eigentlich bestimmte Eingang zum Schattenreiche unten an der Seite vorgestellt.

In dem Schiffe befindet sich Charon, neben ihm zwei junge Personen, weder durch sich noch durch ihre Verwandtschaft berühmt, über welche wir folgende Muthmaßungen hegen.

Tellis scheinet dem Alterthum als ein gegen seine Eltern frommes Kind bekannt gewesen zu sein, indem außerhalb des Schiffes unter ihm wahrscheinlich auf einer vorgestellten Landzunge, ein unfrommer Sohn von seinem eignen Vater gequält wird.

Kleoboia trägt das heilige Kistchen, ein Zeichen der Verehrung gegen die Geheimnisse, mit sich, und unter ihr außer dem Schiffe wird zum deutlichen Gegensatz ein Frevler gepeinigt.

Ueber dem Charon sehen wir ein Schreckbild, den Dämon Eurynomos, und in derselben Gegend den zum Schatten verschwindenden Tityos. Diesen Letzten würden wir den Künstlern rathen noch etwas weiter herunterzusetzen, als in unserer Tafel geschehen, damit dem Odysseus und seinen Gefährten der Rücken frei gehalten werde.

Warum Auge und Iphimedeia zunächst am Schiffe stehen, wagen wir nicht zu erklären; desto mehr finden wir bei der sonderbaren Gruppe zu bemerken, wo eine Eselin die Arbeit des beschäftigten Seildrehers aufzehrt.

Die Alten scheinen, und zwar mit Recht, ein fruchtloses Bemühen als die größte Pein betrachtet zu haben. Der immer zurückstürzende Stein des Sisyphos, die fliehenden Früchte des Tantalos, das Wassertragen in zerbrechenden Gefäßen, Alles deutet auf unerreichte Zwecke. Hier ist nicht etwan eine dem Verbrechen angemessene Wiedervergeltung oder spezifische Strafe; nein, die Unglücklichen werden sämmtlich mit dem schrecklichsten der menschlichen Schicksale belegt, den Zweck eines ernsten, anhaltenden Bestrebens vereitelt zu sehen.

Was nun dort als Strafe gewaltsamer Titanen und sonstiger Schuldigen gedacht wird, ist hier durch Oknos und seine Eselin als ein Schicksal, ein Zustand auf das Naivste dargestellt. Er flicht eben von Natur, wie sie von Natur frißt; er könnte lieber aufhören zu flechten; aber was alsdann sonst beginnen? Er flicht lieber, um zu flechten, und das Schilf, das sich auch ungeflochten hätte verzehren lassen, wird nun geflochten gespeist. Vielleicht schmeckt es so, vielleicht nährt es besser. Dieser Oknos, könnte man sagen, hat auf diese Weise doch eine Art von Unterhaltung mit seiner Eselin!

Doch indem wir unsern Lesern die weitere Entwicklung dieses profunden Symbols überlassen, bemerken wir nur, daß der Grieche, der gleich ins Leben zurücksah, darin den Zustand eines fleißigen Mannes, dem eine verschwenderische Frau zugesellt ist, zu finden glaubte.

Haben wir nun diese Seite des Bildes vollendet, wo wir fast nur frühere heroische Gestalten erblickten, so treffen wir bei fernerem Fortblick auf Gegenstände, die zu Odysseus einen nähern Bezug haben. Wir finden hier die Freunde des Odysseus, Antilochos, Agamemnon, Protesilaos, Achilleus und Patroklos. Sie dürfen sich nur in den freien Raum, der über ihnen gelassen ist, erheben, und sie befinden sich mit Odysseus auf einer Linie.

Weiterhin sehen wir des Odysseus Gegner versammelt, die beiden Aianten nebst Palamedes, dem Edelsten der Griechen, der sein erfundenes Würfelspiel mit dem sonst so verschmähten Thersites zu üben beschäftigt ist.

In der Höhe zwischen beiden, sich der Gesinnung nach widerstrebenden, durch einen Zwischenraum abgesonderten Gruppen der Griechen finden sich Liebende versammelt: Phokos und Jaseus, mit einem Ringe, dem zartesten Zeichen der Freundschaft, beschäftigt; Aktaion und seine Mutter, mit gleicher Lust am Waidwerke theilnehmend; Maira, einsam zwischen Beiden, könnte räthselhaft bleiben, wenn ihr nicht eine herzliche Neigung gegen ihren Vater diesen Platz unter den anmuthig und naiv Liebenden verschaffte.

Man wende nun seinen Blick nach dem untern Theile des Bildes! Dort findet man die Dichterwelt vortrefflich geschildert beisammen. Orpheus als treuer Gatte ruht auf dem Grabe seiner zweimal Verlornen; als berühmtester Dichter hat er seine Hörer bei sich, Schedios und Pelias, deren Bezeichnung

sowie das Recht, in dieser Gesellschaft zu sein, noch zu erklären wäre. Thamyris, das schönste Talent, in dem traurigsten Zustande der verwelkenden Abnahme. Gleich dabei Lehrer und Schüler, Marsyas und Olympos, auf ein frisches Leben und künftige Zeiten deutend.

Befanden sich nun über dieser Dichterwelt die abgeschiedenen Griechen, so sind neben ihnen als wie in einem Winkel die armen Trojaner vorgestellt, Hektor, sein Schicksal immerfort betrauernd, Memnon und Sarpedon.

Aber um diesen düstern Winkel zu erheitern, hat der Künstler den lüsternen, weiberschätzenden Knaben Paris in ewiger Jugend dargestellt. Noch als roher Waldbewohner, doch seiner Macht über Frauen sich bewußt, schlägt er in die Hände, um, das Gegenzeichen erwartend, irgend einer horchenden Schönen anzudeuten, wo er zu finden sei.

Aber Penthesileia, die Heldin, im kriegerischen Schmuck, steht vor ihm, ihre Geberden und Mienen zeigen sich abstoßend und verachtend, und so wäre denn auch der peinliche Zustand eines anmaßlichen Weiberbesiegers, der endlich von einer hochherzigen Frau verschmäht wird, im Hades verewigt.

Warum übrigens Meleager und ferner Kallisto, Pero, Nomia in der höhern Region einen Platz einnehmen, sei künftigen Auslegern anheimgestellt.

Wir betrachten nur noch am Schlusse des Bildes jene Gesellschaft vergeblich Bemühter, die uns eigentlich den Ort zu erkennen giebt, wo wir uns befinden. Sisyphos, Tantalos, Unbenannte, welche sich in die höhern Geheimnisse einweihen zu lassen verabsäumt, zeigen sich hier. Konnten wir noch über Oknos lächeln, so sind nun die Motive ähnlicher Darstellungen ins Tragische gesteigert. An beiden Enden des Hades finden wir vergeblich Bemühte und innerhalb solcher trostlosen Zustände Heroen und Heroinen zusammengedrängt und eingeschlossen.

Bei den Todten ist Alles ewig. Der Zustand, in welchem der Mensch zuletzt den Erdbewohnern erschien, fixirt sich für alle Zukunft. Alt oder jung, schön oder entstellt, glücklich oder unglücklich, schwebt er immer unserer Einbildungskraft auf der grauen Tafel des Hades vor.

Nachtrag.

Indem die Künstler immer mehr Trieb zeigen, sich dem Alterthume zu nähern, so wird es Pflicht, ihnen zweckmäßig vorzuarbeiten, damit eine höchst lobenswerthe Absicht rascher gefördert werde. Wir wünschen, daß man dasjenige, was wir an den Gemälden der Lesche zu leisten gesucht, als eine Probe dessen, was wir künftig weiter fortzuführen gedenken, günstig aufnehme.

Pausanias ist ein für den heitern Künstlersinn beinahe unzugänglicher Schriftsteller; man muß ihn recht kennen, wenn man ihn genießen und nützen soll. Gegen ihn als Beobachter überhaupt, als Bemerker insbesondere, als Erklärer und Schriftsteller ist gar viel einzuwenden; dazu kommt noch ein an vielen Stellen verdorbener Text, wodurch sein Werk noch trüber vor unsern Augen erscheint; daher wäre zu wünschen, daß Freunde des Alterthums und der Kunst sich vereinigten, diese Decke wegzuziehen und besonders Alles, was den Künstler zunächst interessirt, vorerst ins Klare zu stellen.

Man kann dem Gelehrten nicht zumuthen, daß er die reiche Ernte, zu der ihn die Fruchtbarkeit seines weiten Feldes und seine eigene Thätigkeit berechtigt, selbst auseinandersondere; er hat zu viel Rücksichten zu nehmen, als daß er eine der andern völlig aufopfern könnte; und so ergeht es ihm gewöhnlich, wie es dem Pausanias erging, daß ein Kunstwerk oder sonst ein Gegenstand ihn mehr an sein Wissen erinnert, als daß es ihn aufforderte, sich des großen Umfangs seiner Kenntnisse zu Gunsten dieses besondern Falles zu entäußern. Deshalb möchte der Kunstfreund wol ein verdienstliches Werk unternehmen, wenn er sich zwischen dem Gelehrten und Künstler in die Mitte stellte und aus den Schätzen des Ersten für die Bedürfnisse des Andern auszuwählen verstünde.

Die Kunst überhaupt, besonders aber die deutsche, steht auf dem bedeutenden Punkte, daß sich Künstler und Liebhaber dem wahren Sinne des Alterthums mit starken Schritten genähert. Man vergleiche die Riepenhausischen Blätter mit Versuchen des sonst so verdienten Grafen Caylus, und man wird mit Vergnügen einen ungeheuern Abstand gewahr werden.

Fahren unsere Künstler nun fort, die Restauration verlorner Kunstwerke nach Beschreibungen zu unternehmen, so läßt

sich gar nicht absehen, wie weit sie solches führen werde. Sie sind genöthigt, aus sich selbst, aus ihrer Zeit und Umgebung herauszugehen und, indem sie sich eine Aufgabe vergegenwärtigen, zugleich die Frage aufzuwerfen, wie eine entfernte Vorzeit sie gelöst haben würde. Sie werden auf die einfach-hohen und profund-naiven Gegenstände aufmerksam und fühlen sich gedrungen, Bedeutung und Form im höchsten Sinne zu kultiviren.

Betrachtet man nun den Weg, welchen die Alterthumskunde schon seit geraumer Zeit einschlägt, so bemerkt man, daß auch sie dem wünschenswerthen Ziele nachstrebt, die Vorzeit überhaupt, besonders aber die Kunst der Vorzeit, zur Anschauung zu bringen.

Setzt sich nun zugleich die Manier, blos durch Umrisse eine geistreiche Komposition auszudrücken und ganze epische und dramatische Folgen darzustellen, beim Publikum in Gunst, so werden die höheren Kunstzwecke gewiß mehr gefördert als durch die endlose Qual, womit Künstler oft unglücklich erfundene Bilder auszuführen Jahre lang bemüht sind. Das, was ein glücklicher Gedanke sei, wird mehr offenbar werden, und eine vollendete Ausführung wird ihm alsdann den eigentlichen Kunstwerth zu allgemeinem Behagen geben können.

Um zu diesem schönen Zweck das Mögliche beizutragen, werden wir unsere künftigen Aufgaben dahin lenken und indessen durch successive Bearbeitung des Pausanias und Plinius, besonders auch der Philostrate, die Künstler zu fördern suchen.

Auch würde die Vergleichung der Homerischen, Virgilischen und Polygnotischen Höllenfahrten dereinst, wenn die letztere vor den Augen des Publikums aufgestellt sein wird, erfreuliche Gelegenheit geben, Poesie und bildende Kunst als verwandt und getrennt zu beobachten und zu beurtheilen.

Auf ähnliche Weise wird sich eine Vorstellung der Eroberung von Troja, wie sie auf einer antiken Vase vorkommt, mit der Polygnotischen Behandlung vergleichen und dergestalt benutzen lassen.

Wir hatten eine Zeichnung des Vasengemäldes neben den Riepenhausischen Blättern aufgestellt. Hier ist nichts, das mit der Polygnotischen, von uns oben entwickelten Darstellungsweise übereinstimmte; Alles scheint mehr ins Kurze zusammengezogen, Thaten und Handlungen werden mit voller Wirklichkeit neben einander aufgezählt, woraus sich, wie uns dünkt, ohne die

übrigen, von Geschmack, von Anordnung u. s. w. hergenommenen Gründe in Anschlag zu bringen, schon mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine jüngere Entstehung schließen läßt.

Wir wünschen, diese Abbildung gedachten Vasengemäldes künftig der Riepenhausischen Arbeit beigefügt zu sehen. Denn obgleich, so viel wir wissen, Herr Tischbein solches bereits in Kupfer stechen lassen, so ist es doch immer noch viel zu wenig bekannt.

Philostrat's Gemälde

und

Antik und Modern.



Vorbemerkung des Herausgebers.

In den Arbeiten über Philostrat's Gemälde liegt ein zweiter Versuch Goethe's vor, sich an der Beurtheilung von antiken Kunstwerken zu üben, die nur in der Beschreibung vorhanden sind; indessen war die Aufgabe insofern von der bei Polygnot vorliegenden verschieden, als über die einstige Existenz der Bilder des Letzteren niemals ein Zweifel erhoben worden ist, die Darstellung der Philostrate aber von Vielen nur als die rhetorische Uebung eines Sophisten angesehen wird. Gleichwol hat sich Goethe viele Jahre mit dem Gegenstande beschäftigt, — nicht in der Absicht, jene kritische Kontroverse zu lösen, die zu jener Zeit kaum ernstlich aufgestellt war; es interessirte ihn vielmehr, die einzelnen Bilder nach jener Beschreibung zu rekonstruiren. Seine vieljährige Beschäftigung erwähnt er übrigens nicht nur in einem Briefe an Sulpiz Boisserée (1. Mai 1818), sondern auch in dem kleinen Aufsatze „Letzte Kunstausstellung von 1805„ bemerkt er noch besonders, er habe mit Meyer die Philostratischen Gemälde studirt, um sich durch dieselben zur Beurtheilung der eingelieferten Arbeiten recht vorzubereiten. Die beiden Aufsätze erschienen indessen erst 1818 in „Ueber Kunst und Alterthum" (II. 1. 27 ff. und II. 1. 145 ff.) und wurden 1830 in die Ausgabe letzter Hand von Goethe's Werken aufgenommen. Das „Nachträgliche" war zwar auch schon zum Theil (S. 334, Z. 11 bis Schluß) 1820 in „Ueber Kunst und Alterthum" (II. 3. 159 ff.) veröffentlicht;*) aber auffallender-

---

*) Mit folgenden einleitenden Worten Goethe's:

„Unsere Darstellung Philostratischer Gemälde, obschon von Kunstfreunden theilnehmend aufgenommen, waren wir fortzusetzen bis jetzt gehindert. Damit jedoch jener Faden nicht abreiße, bringen wir Einiges in demselben Sinne zu eben dem Zwecke hiermit an den Tag. Möge es da oder dort in das Leben der Kunst eingreifen!"

weise blieb dies Bruchstück von der Aufnahme in den vierten Band der Nachgelassenen Werke, wo der übrige erste Theil des „Nachträglichen" (S. 330—334) zuerst (1832) im Druck erschien, ausgeschlossen und wurde erst 1837 in der Quart-Ausgabe (II. 1) und dann auch 1842 noch im sechzehnten Band der Nachgelassenen Werke nachgetragen.*)

Der ältere Philostrat, aus einer Familie in Lemnos stammend, lebte, wie auch sein Vater, der wie er Sophist war, in Athen, später in Rom, wo ihn Julia Domna, die Gemahlin des Kaisers Septimius Severus, und später der Kaiser Caracalla selbst begünstigten. Sein Leben läßt sich bis in die Zeit des Kaisers Philippus Arabs (244 n. Chr.) verfolgen. Der jüngere Philostrat, Enkel des Vorigen als Sohn der Tochter Desselben und des Nervianus, hat in Athen, Rom und Lemnos gelebt. Unter den verschiedenen Schriften, die Beide verfaßt haben und die zum Theil noch erhalten sind, gehen uns hier nur die „Εἰκόνες" (Imagines) an. Dies ist der Titel der Beschreibung einer Reihe von Gemälden, welche in einer Villa bei Neapel entweder wirklich vorhanden waren oder vom Verfasser wenigstens als vorhanden angenommen wurden. Die Schrift war ursprünglich nur in zwei Bücher eingetheilt, später erst theilte man sie in vier Bücher. Die Εἰκόνες des jüngeren Philostrat, die nicht vollständig erhalten sind, folgen in der Art der Behandlung ganz der Methode des älteren Vorbilds.

In früheren Zeiten nun hatte man die Bilderbeschreibungen der Philostrate einfach als Beschreibungen wirklich vorhanden gewesener Bilder angesehen und in diesem Sinne beurtheilt. Graf Caylus, der aus seinen Streitigkeiten mit Lessing und auch sonst bekannte Ch. A. Klotz und Ch. L. von Hagedorn werden als die Ersten genannt, die Zweifel an der wirklichen Existenz der beschriebenen Bilder aussprachen. Eine eingehende Prüfung des Einzelnen beginnt eigentlich erst in einer Abhandlung von Torkillus Baden (1792) und durch Chr. G. Heyne (Philostr. imaginum illustratio. P. I—VIII. 1796—1799); aber das Endresultat besteht noch immer darin, daß die Bilder als dereinst vorhanden angenommen werden; dagegen wird konstatirt, die Philostrate hätten die Beschreibung durch mancherlei rhe-

*) Der Abschnitt „Cephalus und Prokris" (S. 330 u. 331) findet sich auch als Beilage eines Briefes an Zelter vom 9. Nov. 1830 in dem 1834 erschienenen sechsten Theil des Goethe-Zelter'schen Briefwechsels.

torische Zuthaten entstellt. An Heyne bildete sich Goethe, ohne indessen auf die Entscheidung der archäologisch wichtigen Frage einen besondern Werth zu legen.

Er verfuhr nämlich auf eine ganz besondere Weise. Die von den Philostraten gegebene Reihenfolge verwerfend, ordnete er die beschriebenen Gemälde zu einer Anzahl von Gruppen, in denen das dem Stoffe nach Gleichartige möglichst zusammengestellt wurde. Nachdem dies einmal geschehen war, glaubte er sich auch an den Text nicht allzu ängstlich binden zu dürfen. Frei konstruirte er bisweilen die Bilder, wie er sie sich wünschte, und obgleich er von Philologen wie F. G. Hand, der seit 1810 Professor am Gymnasium zu Weimar war, und von Riemer in allen schwierigen Fragen unterstützt wurde, ging er doch mit dem Texte beliebig um; er setzte zu, ließ weg und veränderte nach seinem Bedürfniß, wenn auch mit einer gewissen Maßhaltung. Sehr richtig sagt deshalb S. Boisserée in seinem Briefe vom 3. Juli 1819, als er die zwei ersten Aufsätze Goethe's gelesen hatte: „Es war eigentlich ein günstiger Umstand, daß die sonst so sehr bindende Anschauung der Gegenstände hier nicht eintreten konnte, und Sie haben diese Freiheit meisterlich benutzt, weshalb ich auch nicht zu irren glaube, wenn ich denke, daß viele Ihrer Schilderungen eben als solche weit besser sein dürften, als die muthmaßlichen Gemälde selbst gewesen."

In dem nächsten bedeutenden Werke über die Philostrate, in der 1825 erschienenen großen Ausgabe der Εἰκόνες von Jacobs und Welcker, scheint es fast, als wenn die beiden Herausgeber zu verschiedenen Resultaten kommen, indem Jacobs sich gegen, Welcker für die Aechtheit ausspricht. Ganz entschieden indessen geschieht das Erstere von F. A. Passow (Zeitschrift für Alterthumswissenschaft, 1836, Nr. 71—73), während der fleißige Uebersetzer der Philostrate A. F. Lindau (1832) sich noch nicht mit Sicherheit hatte erklären mögen. In neuerer Zeit hat von bedeutenderen Kritikern sich O. Jahn gegen die Aechtheit wenigstens einiger Gemälde ausgesprochen, während K. Friedrichs (Die Philostratischen Bilder. Ein Beitrag zur Charakteristik der alten Kunst. 1860) Alles für rhetorisches Machwerk erklärt. Gegen ihn ist wiederum aufgetreten H. Brunn (Die Philostratischen Gemälde, gegen K. Friedrichs vertheidigt — im vierten Supplementbande der Jahrbücher für Philologie und Pädagogik, S. 171—306), was abermals eine Replik von Friedrichs (im fünften Supplementband der Jahrbücher, S. 133—181) nach sich zog. Ein Versuch, beide Ansichten mit einander zu vermitteln, ist dann endlich von F. Matz in

der Schrift „De Philostratorum in describendis imaginibus fide“ 1867 gemacht worden.

Einen bestimmten Standpunkt innerhalb dieser streitenden Ansichten einzunehmen, ist an dieser Stelle, wo es sich lediglich um das Verständniß der Arbeit Goethe's handelt, nicht nothwendig; auch würde es nur durch Herbeiziehung sehr umfangreichen Materials und tiefeingehende philologische und archäologische Studien möglich sein, ihn zu gewinnen. Demnach ist denn auch die vorangehende, keineswegs vollständige Aufzählung diesem Gebiete angehöriger Schriften blos deshalb geschehen, weil ihre Verfasser sich gelegentlich noch auf Goethe's Auffassung einzelner Dinge beziehen und es daher auch in den Anmerkungen bisweilen wieder geboten war, jene Schriften zu citiren.

Philostrat's Gemälde.

Was uns von Poesie und Prosa aus den besten griechi-
chen Tagen übrig geblieben, giebt uns die Ueberzeugung, daß
lles, was jene hochbegabte Nation in Worte verfaßt, um es
nündlich oder schriftlich zu überliefern, aus unmittelbarem An-
chauen der äußern und innern Welt hervorgegangen sei. Ihre
lteste Mythologie personifizirt die wichtigsten Ereignisse des
Himmels und der Erde, individualisirt das allgemeinste Men-
chenschicksal, die unvermeidlichen Thaten und unausweichlichen
Duldungen eines immer sich erneuenden seltsamen Geschlechts.
Poesie und bildende Kunst finden hier das freiste Feld, wo eine
er andern immer neue Vortheile zuweist, indem beide in ewigem
Wettstreit sich zu befehden scheinen.

Die bildende Kunst ergreift die alten Fabeln und bedient
ich ihrer zu den nächsten Zwecken; sie reizt das Auge, um es
u befriedigen, sie fordert den Geist auf, um ihn zu kräftigen,
ind bald kann der Poet dem Ohr nichts mehr überliefern, was
er Bildkünstler nicht schon dem Auge gebracht hätte. Und so
teigern sich wechselsweise Einbildungskraft und Wirklichkeit, bis
ie endlich das höchste Ziel erreichen — sie kommen der Religion
u Hilfe und stellen den Gott, dessen Wink die Himmel er-
chüttert,*) der anbetenden Menschheit vor Augen.

In diesem Sinn haben alle neueren Kunstfreunde, die auf
em Wege, den uns Winckelmann vorzeichnete, treulich ver-
arrten, die alten Beschreibungen verlorener Kunstwerke mit
ibriggebliebenen Nachbildungen und Nachahmungen derselben
mmer gern verglichen und sich dem geistreichen Geschäft ergeben,

---

*) Zeus, mit Hindeutung auf die berühmte Statue des Phidias.

völlig Verlorenes im Sinne der Alten wiederherzustellen, welches schwieriger oder leichter sein mag, als der neue Zeitsinn von jenem abweicht oder ihm sich nähert.

So haben denn auch die Weimarischen Kunstfreunde, früherer Bemühungen um Polygnot's Gemälde*) nicht zu gedenken, sich an der Philostrate Schilderungen vielfach geübt und würden eine Folge derselben mit Kupfern herausgegeben haben, wenn die Schicksale der Welt und der Kunst das Unternehmen nur einigermaßen begünstigt hätten; doch jene waren zu rauh und diese zu weich, und so mußte das frohe Große und das heitere Gute leider zurückstehen.

Damit nun aber nicht Alles verloren gehe, werden die Vorarbeiten mitgetheilt, wie wir sie schon seit mehreren Jahren zu eigener Belehrung eingeleitet. Zuerst also wird vorausgesetzt, daß die Gemäldegalerie wirklich existirt habe und daß man den Redner loben müsse wegen des zeitgemäßen Gedankens, sie in Gegenwart von wohlgebildeten Jünglingen und hoffnungsvollen Knaben auszulegen und zugleich einen angenehmen und nützlichen Unterricht zu ertheilen. An historisch-politischen Gegenständen seine Kunst zu üben, war schon längst dem Sophisten untersagt; moralische Probleme waren bis zum Ueberdruß durchgearbeitet und erschöpft; nun blieb das Gebiet der Kunst noch übrig, wohin man sich mit seinen Schülern flüchtete, um an gegebenen harmlosen Darstellungen seine Fertigkeiten zu zeigen und zu entwickeln.

Hieraus entsteht aber für uns die große Schwierigkeit, zu sondern, was jene heitere Gesellschaft wirklich angeschaut und was wol rednerische Zuthat sein möchte. Hiezu sind uns in der neuern Zeit sehr viele Mittel gegeben. Herkulanische, Pompejische und andere neuentdeckte Gemälde, besonders auch Mosaiken, machen es möglich, Geist und Einbildungskraft in jene Kunstepoche zu erheben.

Erfreulich, ja verdienstlich ist diese Bemühung, da neuere Künstler in diesem Sinne wenig arbeiteten. Aus den Werken der Byzantiner und der ersten Florentinischen Künstler ließen sich Beispiele anführen, daß sie auf eigenem Wege nach ähnlichen Zwecken gestrebt, die man jedoch nach und nach aus den Augen verloren. Nun aber zeigt Julius Roman allein in

*) Die Aufsätze, auf die hier hingewiesen wird, standen zuerst in dem Jahrgang 1805 der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung.

seinen Werken deutlich, daß er die Philostrate gelesen, weshalb auch von seinen Bildern manches angeführt und eingeschaltet wird. Jüngere talentvolle Künstler der neueren Zeit, die sich mit diesem Sinne vertraut machten, trügen zu Wiederherstellung der Kunst ins kraftvolle anmuthige Leben, worin sie ganz allein gedeihen kann, gewiß sehr Vieles bei.

Aber nicht allein die Schwierigkeit, aus rednerischen Ueberlieferungen sich das eigentlich Dargestellte rein zu entwickeln, hat eine glückliche Wirkung der Philostratischen Gemälde gehindert; ebenso schlimm, ja noch schlimmer ist die Verworrenheit, in welcher diese Bilder hinter einander aufgeführt werden. Braucht man dort schon angestrengte Aufmerksamkeit, so wird man hier ganz verwirrt. Deswegen war unsere erste Sorgfalt, die Bilder zu sondern, alsdann unter Rubriken zu theilen, wenngleich nicht mit der größten Strenge. Und so bringen wir nach und nach zum Vortrag:

I. Hochheroischen, tragischen Inhalts, zielen meist auf Tod und Verderben heldenmüthiger Männer und Frauen. Hieran schließt sich, damit die Welt nicht entvölkert werde: II. Liebesannäherung und Bewerbung, deren Gelingen und Mißlingen. Daraus erfolgt: III. Geburt und Erziehung. Sodann tritt uns IV. Herkules kräftig entgegen, welcher ein besonderes Kapitel füllt. Die Alten behaupten ohnedies, daß die Poesie von diesem Helden ausgegangen sei. „Denn die Dichtkunst beschäftigte sich vorher nur mit Göttersprüchen und entstund erst mit Herkules, Alkmenens Sohn." Auch ist er der herrlichste, die mannichfaltigsten Abwechselungen darbietende und herbeiführende Charakter. Unmittelbar verbindet sich V. Kämpfen und Ringen aufs Mächtigste. VI. Jäger und Jagden drängen sich kühn und lebensmuthig heran. Zu gefälliger Ableitung tritt VII. Poesie, Gesang und Tanz in den Reihen mit unendlicher Anmuth. Die Darstellung von Gegenden folgt sodann; wir finden VIII. viele See- und Wasserstücke, wenig Landschaften. IX. Einige Stillleben fehlen auch nicht.

In dem nachfolgenden Verzeichniß werden die Gegenstände zur Uebersicht nur kurz angegeben; die Ausführung einzelner läßt sich nach und nach mittheilen. Die hinter jedem Bilde angezeichneten römischen Zahlen deuten auf das erste und zweite Buch Philostrat's. „Jun." weist auf die Ueberlieferung des jüngeren. Ebenso deuten die arabischen Zahlen auf die Folge,

wie die Bilder im griechischen Text geordnet sind. Was den Herkulanischen Alterthümern und neueren Künstlern angehört, ist gleichfalls angezeichnet.

Antike Gemäldegalerie.

I. Hochheroischen, tragischen Inhalts.

1. Antilochus; vor Troja getödteter Held, von Achill beweint, mit großer Umgebung von trauernden Freunden und Kampfgesellen. II. 7.

2. Memnon; von Achill getödtet, von Aurora, der Mutter, liebevoll bestattet. I. 7.

3. Skamander; das Gewässer durch Vulkan ausgetrocknet, das Ufer versengt, um Achill zu retten. I. 1.

4. Menökeus; sterbender Held, als patriotisches Opfer. I. 4.

5. *Hippolyt und Phädra; werbende, verschmähte Stiefmutter. Herkul. Alterth. T. III. Tab. 15.

5. Hippolyt; Jüngling, unschuldig, durch übereilten Vaterfluch ungerecht verderbt. II. 4.

6. Antigone; Schwester, zu Bestattung des Bruders ihr Leben wagend. II. 29.

7. Evadne; Heldenweib, dem erschlagenen Gemahl im Flammentode folgend. II. 30.

8. Panthia; Gemahlin, neben dem erlegten Gatten sterbend. II. 9.

9. Ajax, der Lokrier; unbezwungener Held, dem grausesten Untergange trotzend. II. 13.

10. Philoktet; einsam, grenzenlos leidender Held. III. 17.

11. Phaëthon; verwegener Jüngling, sich durch Uebermuth den Tod zuziehend. I. 11.

11. a. Ikarus; gestrandet, bedauert vom geretteten Vater, beschaut vom nachdenklichen Hirten. Herkul. Alterth. T. IV. Tab. 63.

11. b. Phrixus und Helle; Bruder, der die Schwester auf dem magischen Flug übers Meer aus den Wellen nicht retten kann. Herkul. Alterth. T. III. Tab. 4.

12. Hyacinth; schönster Jüngling, von Apoll und Zephyr geliebt. III. 14.

13. Hyacinth; getödtet durch Liebe und Mißgunst. I. 24.

13. a. Cephalus und Prokris; Gattin, durch Eifersucht und Schicksal getödtet. Julius Roman.
14. Amphiaraus; Prophet, auf der Orakelstätte prangend. I. 26.
15. Kassandra; Familienmord. II. 19.
16. Rhodogune; Siegerin in voller Pracht. II. 5.
16. a. Sieger und Siegesgöttin, an einer Trophäe. Herkul. Alterth. T. III. Tab. 39.
17. Themistokles; historisch edle Darstellung. II. 32.

II. Liebesannäherung, Bewerbung gelingen, mißlingen.

18. *Venus; dem Meer entsteigend, auf der Muschel ruhend, mit der Muschel schiffend. Herkul. Alterth. T. IV. Tab. 3. Oft und überall wiederholt.
18. Vorspiele der Liebesgötter. I. 6.
19. Neptun und Amymone; der Gott wirbt um die Tochter des Danaus, die, um sich Wasser aus dem Flusse zu holen, an den Inachus herankam. I. 7.
19. a. Theseus und die geretteten Kinder. Herkul. Alterth. T. I. Tab. 5.
19. b. Ariadne; verlassen, einsam, dem fortsegelnden Schiffe bestürzt nachblickend. Herkul. Alterth. T. II. Tab. 14.
19. c. Ariadne; verlassen, dem absegelnden Schiffe bewußt- und jammervoll nachblickend, unter dem Beistand von Genien. Herkul. Alterth. T. II. Tab. 15.
20. Ariadne; schlafende Schönheit, vom Liebenden und seinem Gefolge bewundert. I. 15.
20. a. Vollkommen derselbe Gegenstand, buchstäblich nachgebildet. Herkul. Alterth. T. II. Tab. 16.
20. b. Leda mit dem Schwan, unzähligemal wiederholt. Herkul. Alterth. T. III. Tab. 8.
20. c. Leda, am Eurotas; die Doppelzwillinge sind den Eierschalen entschlüpft. Jul. Roman.
21. Pelops, als Freiersmann. I. 30.
22. Derselbe Gegenstand, ernster genommen. Jun. 9.
23. Pelops führt die Braut heim. I. 17.
24. Vorspiel zu der Argonautenfahrt. Jun. 8.
25. Glaukus weissagt den Argonauten. II. 15.
26. Jason und Medea; mächtig furchtbares Paar. Jun. 7.

27. Argo; Rückkehr der Argonauten. Jun. 11.
28. Perseus verdient die Andromeda. I. 29.
29. Cyklop vermißt die Galatee. II. 18.
29. a. Cyklop, in Liebeshoffnung. Herkul. Alterth. T. I. p. 10.
30. Pasiphaë; Künstler, dem Liebeswahnsinn dienend. I. 16.
31. Meles und Kritheïs; Homer entspringt. II. 8.

III. Geburt und Erziehung.

32. Minerva's Geburt; sie entwindet sich aus dem Haupte Zeus' und wird von Göttern und Menschen herrlich empfangen. II. 27.
33. Semele; des Bacchus Geburt. Die Mutter kömmt um, der Sohn tritt durchs Feuer ins lebendigste Leben. I. 14.
33. a. Bacchus' Erziehung, durch Faunen und Nymphen in Gegenwart des Merkur. Herkul. Alterth. T. II. Tab. 12.
34. Hermes' Geburt; er tritt sogleich als Schelm und Schalk unter Götter und Menschen. I. 26.
35. Achill's Kindheit; von Chiron erzogen. II. 2.
35. a. Dasselbe. Herkul. Alterth. T. I. Tab. 8.
36. Achill, auf Skyros; der junge Held unter Mädchen kaum erkennbar. Jun. 1.
37. Zentaurische Familienscene. Höchster Kunstsinn. II. 4.

IV. Herkules.

38. Der Halbgott Sieger als Kind. Jun. 5.
38. a. Dasselbe. Herkul. Alterth. T. I. Tab. 7.
39. Achelous; Kampf wegen Deïanira. Jun. 4.
40. Nessus; Errettung der Deïanira. Jun. 16.
41. Antäus; Sieg durch Ringen. II. 21.
42. Hesione; befreit durch Herkules. Jun. 12.
42. a. Derselbe Gegenstand. Herkul. Alterth. T. IV. Tab. 61.
43. Atlas; der Held nimmt das Himmelsgewölbe auf seine Schultern. II. 20.
43. a. Hylas; untergetaucht von Nymphen. Herkul. Alterth. T. IV. Tab. 6.
43. b. Hylas; überwältigt von Nymphen. Julius Roman.
44. Abderus; dessen Tod gerochen. Groß gedacht und reizend rührend ausgeführt. II. 25.

44. a. Herkules, als Vater; unendlich zart und zierlich. Herkul. Alterth. T. I. Tab. 6.

45. Herkules, rasend; schlecht belohnte Großthaten. II. 23.

45. a. Herkules, bei Admet; schwelgender Gast im Trauerhause. Weimarische Kunstfreunde.

46. Thiodamas; der speisegierige Held beschmaust einen widerwilligen Ackersmann. II. 24.

47. Herkules und die Pygmäen; köstlicher Gegensatz. II. 22.

47. a. Derselbe Gegenstand; glücklich aufgefaßt von Julius Roman.

V. Kämpfen und Ringen.

48. Palästra; überschwenglich großes Bild; wer den Begriff desselben fassen kann, ist in der Kunst sein ganzes Leben geborgen. II. 33.

49. Arrhichion; der Athlete, im dritten Siege verscheidend. II. 6.

50. Phorbas; grausam Beraubender; unterliegt dem Phöbus. II. 19.

VI. Jäger und Jagden.

51. Meleager und Atalanta; heroische Jagd. Jun. 15.

51. a. Das Gleiche, von Julius Roman.

52. Abermals Schweinsjagd; von unendlicher Schönheit. I. 28.

53. Gastmahl nach der Jagd, höchst liebenswürdig. Jun. 3.

54. Narzissus; der Jäger, in sich selbst verirrt. I. 23.

VII. Poesie, Gesang, Tanz.

55. Pan; von den Nymphen im Mittagsschlaf überfallen, gebunden, verhöhnt und mißhandelt. II. 11.

56. Midas; der weichliche lydische König, von schönen Mädchen umgeben, freut sich, einen Faun gefangen zu haben. Andere Faune freuen sich deshalb auch; der eine aber liegt betrunken, seiner ohnmächtig. I. 22.

57. *Olympus; als Knabe vom Pan unterrichtet. Herkul. Alterth. T. I. Tab. 9.

57. Olympus; der schönste Jüngling, einsam sitzend, bläst auf der Flöte; die Oberhälfte seines Körpers spiegelt sich in der Quelle. I. 21.

57. a. Olympus flötet; ein silenartiger Pan hört ihm aufmerksam zu. Hannibal Carracci.

58. Olympus; er hat die Flöte weggelegt und singt; er sitzt auf blumigem Rasen; Satyren umgeben und verehren ihn. I. 20.

59. Marsyas besiegt; der Scythe und Apoll, Satyren und Umgebung. Jun. 2.

60. Amphion; auf zierlichster Leyer spielend; die Steine wetteifern, sich zur Mauer zu bilden. I. 10.

61. Aesop; die Muse der Fabel kömmt zu ihm, krönt, bekränzt ihn; Thiere stehen menschenartig umher. I. 3.

62. Orpheus; Thiere, ja Wälder und Felsen heranziehend. Jun. 6.

62. a. Orpheus; entsetzt sich, jenem Zauberlehrling ähnlich, vor der Menge von Thieren, die er herangezogen. Ein unschätzbarer Gedanke, für den engen Raum des geschnittenen Steines geeignet. Antike Gemme.

63. Pindar; der Neugeborne liegt auf Lorbeer- und Myrtenzweigen unter dem Schutz der Rhea; die Nymphen sind gegenwärtig; Pan tanzt; ein Bienenschwarm umschwebt den Knaben. II. 12.

64. Sophokles; nachdenkend; Melpomene, Geschenke anbietend; Aeskulap steht daneben, Bienen schwärmen umher. Jun. 13.

65. Venus; ihr elfenbeinernes Bild von Opfern umgeben; leicht gekleidete, eifrig singende Jungfrauen. II. 1.

VIII. See-, Wasser- und Landstücke.

66. Bacchus und die Tyrrhener; offene See; zwei Schiffe, in dem einen Bacchus und die Bacchantinnen in Zuversicht und Behagen, die Seeräuber gewaltsam, sogleich aber in Delphine verwandelt. I. 19.

67. Andros; Insel, von Bacchus begünstigt. Der Quellgott, auf einem Lager von Traubenblättern, ertheilt Wein statt Wassers; sein Fluß durchströmt das Land; Schmausende versammeln sich um ihn her. Am Ausfluß ins Meer ziehen sich

Tritonen heran zur Theilnahme. Bacchus mit großem Gefolg besucht die Insel. I. 25.

68. Palämon; am Ufer des Korintbischen Isthmus im heiligen Haine opfert das Volk. Der Knabe Palämon wird von einem Delphin schlafend in eine für ihn göttlich bereitete Uferhöhle geführt. II. 16.

69. Bosporus; Land und See aufs Mannichfaltigste und Herrlichste belebt. I. 12.

70. Der Nil; umgeben von Kindern und allen Attributen. I. 5.

70. a. Der Nil im Sinken; Mosaik von Palestrina.

71. Die Inseln; Wasser und Land mit ihren Charakteren, Erzeugnissen und Begebenheiten. II. 17.

72. Thessalien; Neptun nöthigt den Peneus zu schnellerem Lauf. Das Wasser fällt, die Erde grünt. II. 14.

73. Die Sümpfe; im Sinne der vorhergehenden. Wasser und Land in wechselseitigem Bezug freundlich dargestellt. I. 9.

74. Die Fischer; bezüglich auf 69. Fang der Thunfische. I. 13.

74. a. Delphinsfang; Julius Roman.

74. b. Aehnliches, um jene Vorstellung zu beleben. Herkul. Alterth. T. II. Tab. 50.

75. Dodona; Götterhain mit allen heiligen Geräthschaften, Bewohnern und Angestellten. II. 34.

76. Nächtlicher Schmaus; unschätzbares Bild, schwer einzuordnen, stehe hier als Zugabe. I. 2.

IX. Stillleben.

77. Xenien. I. 31.

78. Xenien. II. 26.

78. a. Beispiele zu vollkommener Befriedigung. Herkul. Alterth. T. II. Tab. 56 sqq.

79. Gewebe; Beispiel der zartesten, sichersten Pinselführung. II. 29.

Weitere Ausführung.

Uebersehen wir nunmehr die Philostratische Galerie als ein geordnetes Ganze, wird uns klar, daß durch entdeckte wahrhaft antike Bilder wir uns von der Grundwahrhaftigkeit jener rhetorischen Beschreibungen überzeugen dürfen, sehen wir ein, daß es nur von uns abhängt, einzuschalten und anzufügen, damit der Begriff einer lebendigen Kunst sich mehr und mehr bethätige, finden wir, daß auch große Neuere dieser Sinnesart gefolgt und uns dergleichen musterhafte Bilder hinterlassen, so wird Wunsch und Verpflichtung immer stärker, nunmehr ins Einzelne zu gehen und eine Ausführung, wo nicht zu leisten, doch vorzubereiten. Da also ohnehin schon zu lange gezaudert worden, ungesäumt ans Werk!

I.

Antilochus.*)

Das Haupterforderniß einer großen Komposition war schon von den Alten anerkannt, daß nämlich viele bedeutende Charaktere sich um einen Mittelpunkt vereinigen müssen, der wirksam genug, sie anrege, bei einem gemeinsamen Interesse ihre Eigenheiten auszusprechen. Im gegenwärtigen Fall ist dieser Lebenspunkt ein getödteter, allgemein bedauerter Jüngling.

Antilochus, indem er seinen Vater Nestor in der Schlacht zu schützen herandringt, wird von dem Afrikaner Memnon erschlagen. Hier liegt er nun in jugendlicher Schöne; das Gefühl, seinen Vater gerettet zu haben, umschwebt noch heiter die Gesichtszüge. Sein Bart ist mehr als der keimende Bart eines Jünglings, das Haar gelb wie die Sonne. Die leichten Füße liegen hingestreckt, der Körper, zur Geschwindigkeit gebaut, wie Elfenbein anzusehen, aus der Brustwunde nun von purpurnem Blut durchrieselt.

Achill, grimmig-schmerzhaft, warf sich über ihn, Rache schwörend gegen den Mörder, der ihm den Tröster seines Jammers, als Patroklus unterlag, seinen letzten, besten Freund und Gesellen, geraubt.

---

*) In Bezug auf den Stoff s. Quint. Smyrnaeus' Posthomerica, II. 235 f.

Die Feldherren stehen umher theilnehmend, jeder seinen Charakter behauptend. Menelaus wird erkannt am Sanften, Agamemnon am Göttlichen, Diomed am Freikühnen. Ajax steht finster und trotzig, der Lokrier als tüchtiger Mann.*) Ulyß fällt auf als nachdenklich und bemerkend. Nestor scheint zu fehlen. Das Kriegsvolk, auf seine Speere gelehnt, mit über einander geschlagenen Füßen, umringt die Versammlung, einen Trauergesang anzustimmen.

Skamander.**)

In schneller Bewegung stürmt aus der Höhe Vulkan auf den Flußgott. Die weite Ebene, wo man auch Troja erblickt, ist mit Feuer überschwemmt, das, wassergleich, nach dem Flußbette zuströmt.

Das Feuer jedoch, wie es den Gott umgiebt, stürzt unmittelbar in das Wasser. Schon sind alle Bäume des Ufers verbrannt; der Fluß, ohne Haare, fleht um Gnade vom Gott, um welchen her das Feuer nicht gelb wie gewöhnlich erscheint, sondern gold- und sonnenfarben.***)

Menökeus.

Ein tüchtiger Jüngling ist vorgestellt, aufrecht noch auf seinen Füßen; aber ach, er hat mit blankem Schwert die Seite durchbohrt, das Blut fließt, die Seele will entfliehn; er fängt schon an zu wanken und erwartet den Tod mit heitern, liebreichen Augen. Wie Schade um den herrlichen jungen Mann! Sein kräftiger Körperbau, im Kampfspiel tüchtig ausgearbeitet, bräunlich gesunde Farbe. Seine hochgewölbte Brust möchte man betasten,†) die Schultern sind stark, der Nacken fest, nicht steif, sein Haarwuchs gemäßigt; der Jüngling wollte nicht in Locken weibisch erscheinen. Vom schönsten Gleichmaß Rippen

*) Der Text „ἀπὸ τοῦ ἑτοίμου", der nur die Kampfbereitschaft bezeichnen kann, ist weder hier noch in der Uebersetzung von Lindau (Stuttgart 1833) richtig wiedergegeben; „den Lokrier", steht in der letzteren, „wirst Du an dem reizbaren Sinne erkennen."

**) Nach Ilias, XXI. 305 f.

***) Dieser Zug ist, wie auch schon Philostrat ausdrücklich bemerkt, nicht Homerisch.

†) Zusatz Goethe's.

und Lenden. Was uns durch Bewegung und Beugung des Körpers von der Rückseite sichtbar wird, ist ebenfalls schön und bewundernswürdig.

Fragst Du nun aber, wer er sei, so erkenne in ihm Kreon's, des unglücklichen Tyrannen von Theben, geliebtesten Sohn! Tiresias weissagete, daß nur, wenn er beim Eingang der Drachenhöhle sterben würde, die Stadt befreit sein könne. Heimlich begiebt er sich heraus und opfert sich selbst. Nun begreifst Du auch, was die Höhle, was der versteckte Drache bedeutet. In der Ferne sieht man Theben und die Sieben, die es bestürmen. Das Bild ist mit hohem Augpunkt gemalt und eine Art Perspektive dabei angebracht.

Antigone.*)

Heldenschwester! Mit einem Knie an der Erde umfaßt sie den todten Bruder, der, weil er, seine Vaterstadt bedrohend, umgekommen, unbegraben sollte verwesen. Die Nacht verbirgt ihre Großthat, der Mond erleuchtet das Vorhaben. Mit stummem Schmerz ergreift sie den Bruder; ihre Gestalt giebt Zutrauen, daß sie fähig sei, einen riesenhaften Helden zu bestatten. In der Ferne sieht man die erschlagenen Belagerer, Roß und Mann hingestreckt.

Ahnungsvoll wächst auf Eteokles' Grabhügel ein Granatbaum; ferner siehst Du zwei als Todtenopfer gegen einander über brennende Flammen; sie stoßen sich wechselseitig ab — jene Frucht, durch blutigen Saft das Mordbeginnen, diese Feuer, durch seltsames Erscheinen den unauslöschlichen Haß der Brüder auch im Tode bezeichnend.

Evadne.**)

Ein wohlgeschmückter, mit geopferten Thieren umlegter Holzstoß soll den riesenhaften Körper des Kapaneus verzehren. Aber allein soll er nicht abscheiden! Evadne, seine Gattin, Heldenweib, des Helden werth, schmückte sich als höchstes Opfer mit Kränzen. Ihr Blick ist hochherrlich; denn indem sie sich ins Feuer stürzt, scheint sie ihrem Gemahl zuzurufen. Sie schwebt mit geöffneten Lippen.

---

*) Im Ganzen nach der Situation in Sophokles' Tragödie; nur das im zweiten Abschnitte Gesagte ist ihm fremd.

**) Nach Euripides' Ἱκέτιδες (Supplices). Der vor Theben vom Blitze erschlagene Kapaneus wird von den Seinigen in Argos bestattet.

Wer aber auch hat dieses Feuer angeschürt? Liebesgötter mit kleinen Fackeln sind um den dürren Schragen versammelt; schon entzündet er sich, schon dampft und flammt er, sie aber sehen betrübt auf ihr Geschäft. Und so wird ein erhabenes Bild gemildert zur Anmuth.

Ajax, der Lokrier.*)

Sonderung der Charaktere war ein Hauptgrundsatz griechischer bildender Kunst, Vertheilung der Eigenschaften in einem hohen geselligen Kreis, er sei göttlich oder menschlich. Wenn nun den Helden mehr als Andern Frömmigkeit geziemt und die Besseren vor Theben wie vor Troja als Gottergebene sich darstellen, so bedurfte doch dort wie hier der Lebenskreis eines Gottlosen.

Diese Rolle war dem untergeordneten Ajax zugetheilt, der sich weder Gott noch Menschen fügt, zuletzt aber seiner Strafe nicht entgeht.

Hier sehen wir schäumende Meereswogen den unterwaschenen Felsen umgäschen; oben steht Ajax, furchtbar anzusehen; er blickt umher wie ein vom Rausche sich Sammelnder. Ihm entgegnet Neptun, fürchterlich, mit wilden Haaren, in denen der anstrebende Sturm saust.

Das verlassene, im Innersten brennende Schiff treibt fort; in die Flammen als wie in Segel stößt der Wind. Keinen Gegenstand faßt Ajax ins Auge, nicht das Schiff, nicht die Felsen; dem Meer scheint er zu zürnen; keineswegs fürchtet er den eindringenden Poseidon; immer noch wie zum Angriff bereit steht er; die Arme streben kräftig, der Nacken schwillt wie gegen Hektor und die Troer.

Aber Poseidon schwingt den Dreizack, und sogleich wird die Klippe mit dem trotzigen Helden in den Schlund stürzen.

Ein hochtragisch prägnanter Moment — ein eben Geretteter, vom feindseligen Gotte verfolgt und verderbt. Alles ist so augenblicklich bewegt und vorübergehend, daß dieser Gegenstand unter die höchsten zu rechnen ist, welche die bildende Kunst sich aneignen darf.

*) Auch mit der Ueberschrift „Γυραί", die Klippen, vielleicht ein Gemälde des Atheners Apollodorus, das Plinius (XXXV. 36. 1) mit den Worten erwähnt: „Ejus est Ajax fulmine incensus."

Philoktet.*)

Einsam sitzend auf Lemnos, leidet schmerzhaft Philoktet an der unheilbaren dämonischen Wunde. Das Antlitz bezeichnet sein Uebel. Düstere Augenbrauen drücken sich über tiefliegende, geschwächte, niederschauende Augen herüber; unbesorgtes Haar, wilder, starrer Bart bezeichnen genugsam den traurigen Zustand; das veraltete Gewand, der verbundene Knöchel sagen das Uebrige.

Er zeigte den Griechen ein verpöntes Heiligthum**) und ward so gestraft.

Rhodogune.***)

Kriegerische Königin! Sie hat mit ihren Persern die bundbrüchigen Armenier überwunden und erscheint als Gegenbild zu Semiramis.†) Kriegerisch bewaffnet und königlich geschmückt steht sie auf dem Schlachtfeld; die Feinde sind erlegt, Pferde verscheucht, Land und Fluß von Blute geröthet. Die Eile, womit sie die Schlacht begann, den Sieg erlangte, wird dadurch angedeutet, daß die eine Seite ihres Haares aufgeschmückt ist, die andere hingegen in Locken frei herunterfällt. Ihr Pferd Nisäa steht neben ihr, schwarz auf weißen Beinen; auch ist dessen erhaben gerundete Stirne weiß, und weiße Nasenlöcher schnauben. Edelsteine, kostbares Geschmeide und vielen andern Putz hat die

---

*) Einen Vers aus der gleichnamigen Tragödie des Sophokles citirt Philostrat, von dem übrigens hier nur die Worte „Düstere ... Bart" aufgenommen sind.

**) Der Altar der Nymphe Chryse, den Jason auf dem Argonautenzuge errichtet hatte.

***) Ueber die hier genannte Persönlichkeit ist nichts ermittelt. Es werden drei Frauen dieses Namens im Alterthum genannt: die Gemahlin des Darius Hystaspis, die Tochter des Artaxerxes und die Gemahlin des Demetrius Nikanor, nach der Corneille sein bekanntes, von Lessing mit Recht scharf getadeltes Trauerspiel (vgl. Werke, VII. S. 178 f. unsr. Ausgabe) benannt hat. Die Letzte ist sicherlich hier nicht gemeint.

†) D. h. gleichfalls als Kriegerin; übrigens wird auch von Semiramis erzählt, daß sie, ohne Sandalen und ohne die Haare aufgeflochten zu haben, in den Krieg gezogen sei (s. Polyänus' Strategem., Lib. VIII. p. 598, nach Welcker p. 425).

ürstin dem Pferd überlassen, damit es stolz darauf sei, sie
utbig einhertrage.

Und wie das Schlachtfeld durch Ströme Bluts ein maje-
stätisches Ansehen gewinnt, so erhöht auch der Fürstin Purpur-
wand Alles, nur nicht sie selbst. Ihr Gürtel, der dem Kleide
rwehrt, über die Kniee herabzufallen, ist schön, auch schön das
nterkleid, auf welchem Du gestickte Figuren siehst. Das Ober-
eid, das von der Schulter zum Ellenbogen herabhängt, ist
nter der Halsgrube zusammengeheftet; daher die Schulter ein-
hüllt, der Arm aber zum Theil entblößt, und dieser Anzug
cht ganz nach Art der Amazonen. Der Umfang des Schildes
ürde die Brust bedecken, aber die linke Hand, durch den Schild-
emen gesteckt, hält eine Lanze und von dem Busen den Schild
. Dieser ist nun durch die Kunst des Malers mit der Schärfe
rade gegen uns gerichtet, so daß wir seine äußere obere er-
öhte Fläche und zugleich die innere vertiefte sehen. Scheint
cht jene von Gold gewölbt, und sind nicht Thiere hinein-
graben? Das Innere des Schildes, wo die Hand durchgeht,
Purpur, dessen Reiz vom Arm überboten wird.

Wir sind durchdrungen von der Siegerin Schönheit und
ögen gerne weiter davon sprechen. Höret also! Wegen des
ieges über die Armenier bringt sie ein Opfer und möchte ihrem
ank auch wol noch eine Bitte hinzufügen, nämlich die Männer
lezeit so besiegen zu können wie jetzt; denn das Glück der
ebe und Gegenliebe scheint sie nicht zu kennen. Uns aber
ll sie nicht erschrecken noch abweisen; wir werden sie nur um
sto genauer betrachten. Derjenige Theil ihrer Haare, der noch
ifgesteckt ist, mildert durch weibliche Zierlichkeit ihr sprödes
nsehn, dagegen der herabhängende das Männlich-Wilde ver-
ehrt. Dieser ist goldner als Gold, jener nach richtiger Beob-
htung geflochtener Haare von etwas mehr dunkler Farbe.
ie Augenbrauen entspringen höchst reizend gleich über der
ase wie aus einer Wurzel und lagern sich mit unglaublichem
eiz um den Halbzirkel der Augen. Von diesen erhält die
ange erst ihre rechte Bedeutung und entzückt durch heiteres
nsehn; denn der Sitz der Heiterkeit ist die Wange. Die
ugen fallen vom Grauen ins Schwarze;*) sie nehmen ihre

*) „Οἱ ὀφθαλμοὶ κέχρανται ἀπὸ τοῦ χαροποῦ ἐς τὸ μέλαν“ also richtiger vom „Bläulichen“; denn χαροπός bedeutet fast dasselbe wie λαυκός.

Heiterkeit von dem erfochtenen Sieg, Schönheit von der Natur, Majestät von der Fürstin. Der Mund ist weich, zum Genuß der Liebe reizend, die Lippen roseblühend und beide einander gleich, die Oeffnung mäßig und lieblich; sie spricht das Opfergebet zum Siege.

Vermagst Du nun den Blick von ihr abzuwenden, so siehst Du Gefangene hie und da, Siegeszeichen und alle Folgen einer gewonnenen Schlacht; und so überzeugst Du Dich, daß der Künstler nichts vergaß, seinem Bild alle Vollständigkeit und Vollendung zu geben.

II.

Vorspiele der Liebesgötter.*)

Bei Betrachtung dieses belebten, heitern Bildes laßt Euch zuerst nicht irre machen, weder durch die Schönheit des Fruchthaines noch durch die lebhafte Bewegung der geflügelten Knaben, sondern beschauet vor allen Dingen die Statue der Venus unter einem ausgehöhlten Felsen, dem die munterste Quelle unausgesetzt entspringt! Dort haben die Nymphen sie aufgerichtet aus Dankbarkeit, daß die Göttin sie zu so glücklichen Müttern, zu Müttern der Liebesgötter bestimmt hat.

Als Weihgeschenke stifteten sie daneben, wie diese Inschrift sagt, einen silbernen Spiegel, den vergoldeten Pantoffel, goldene Haften, Alles zum Putz der Venus gehörig. Auch Liebesgötter bringen ihr Erstlingsäpfel zum Geschenk; sie stehen herum und bitten, der Hain möge so fort immerdar blühen und Früchte tragen.

Abgetheilt ist der vorliegende Garten in zierliche Beete, durchschnitten von zugänglichen Wegen; im Grase läßt sich ein Wettlauf anstellen; auch zum Schlummern finden sich ruhige Plätze. Auf den hohen Aesten hangen goldne Aepfel, von der Sonne geröthet, ganze Schwärme der Liebesgötter an sich ziehend. Sie fliegen empor zu den Früchten auf schimmernden Flügeln, meerblau, purpurroth und gold. Goldene Köcher und Pfeile haben sie an die Aeste gehängt, den Reichthum des Anblicks zu

*) Der Text des Philostrat ist hier sehr frei behandelt. Umstellungen (wie z. B. der Schluß an den Anfang gebracht wird), Abkürzungen und Auslassungen sind zahlreich; auch werden eine Reihe von Stellen jetzt mit Recht anders aufgefaßt, als es von Goethe geschehen ist. — Daß es zahlreiche bildliche Darstellungen der Liebesgötter aus dem Alterthum giebt, ist bekannt.

ermehren. Bunte, tausendfarbige Kleider liegen im Grase; der
ränze bedürfen sie nicht; denn mit lockigen Haaren sind sie
enugsam bekränzt. Nicht weniger auffallend sind die Körbe
um Einsammeln des Obstes; sie glänzen von Sardonyx,
maragd, von ächten Perlen — Alles Meisterstücke Vulkan's.

Lassen wir nun die Menge tanzen, laufen, schlafen oder
ch der Aepfel erfreuen; zwei Paare der schönsten Liebesgötter
ordern zunächst unsere ganze Aufmerksamkeit.

Hier scheint der Künstler ein Sinnbild der Freundschaft
nd gegenseitiger Liebe gestiftet zu haben. Zwei dieser schönen
naben werfen sich Aepfel zu; diese fangen erst an, sich einander
u lieben. Der eine küßt den Apfel und wirft ihn dem andern
ntgegen; dieser faßt ihn auf, und man sieht, daß er ihn wieder
üssen und zurückwerfen wird. Ein so anmuthiger Scherz be-
eutet, daß sie sich erst zur Liebe reizen.

Das andere Paar schießt Pfeile gegen einander ab, nicht
mit feindlichen Blicken, vielmehr scheint Einer dem Andern die
Brust zu bieten, damit er desto gewisser treffen könne. Diese
nd bedacht, in das tiefste Herz die Leidenschaft zu senken.
Beide Paare beschäftigen sich zur Seite frei und allein.

Aber ein feindseliges Paar wird von einer Menge Zu-
schauer umgeben; die Kämpfenden, erhitzt, ringen mit einander.
Der Eine hat seinen Widersacher schon niedergebracht und fliegt
hm auf den Rücken, ihn zu binden und zu drosseln; der Andere
edoch faßt noch einigen Muth, er strebt sich aufzurichten, hält
es Gegners Hand von seinem Hals ab, indem er ihm einen
Finger auswärts dreht, so daß die andern folgen müssen und
ch nicht mehr schließen können. Der verdrehte Finger schmerzt
ber den Kämpfer so sehr, daß er den kleinen Widersacher ins
Ohr zu beißen sucht. Weil er nun dadurch die Kampfordnung
erletzt, zürnen die Zuschauer und werfen ihn mit Aepfeln.

Zu der allerlebhaftesten Bewegung aber giebt ein Hase die
Veranlassung. Er saß unter den Apfelbäumen und speiste die
bgefallenen Früchte; einige, schon angenagt, mußte er liegen
assen; denn die Muthwilligen schreckten ihn auf mit Hände-
latschen und Geschrei, mit flatterndem Gewand verscheuchen sie
hn. Einige fliegen über ihm her; Dieser rennt nach, und als
r den Flüchtling zu haschen denkt, dreht sich das gewandte
Thier zur andern Seite. Der dort ergriff ihn am Bein, ließ
hn aber wieder entwischen, und alle Gespielen lachen darüber.
Indem nun die Jagd so vorwärts geht, sind von den Ver-

folgenden einige auf die Seite, andere vor sich hin, andere mit ausgebreiteten Händen gefallen. Sie liegen alle noch in der Stellung, wie sie das Thier verfehlten, um die Schnelligkeit der Handlung anzudeuten. Aber warum schießen sie nicht nach ihm, da ihnen die Waffen zur Hand sind? Nein, sie wollen ihn lebendig fangen, um ihn der Venus zu widmen als ein angenehmes Weihegeschenk; denn dieses brünstige, fruchtbare Geschlecht ist Liebling der Göttin.

Neptun und Amymone.*)

Danaus, der seine funfzig Töchter streng zu Hausgeschäften anhielt, damit sie in eng abgeschlossenem Kreise ihn bedienten und sich erhielten, hatte nach alter Sitte die mannichfaltigen Beschäftigungen unter sie vertheilt. Amymone, vielleicht die jüngste, war befehligt, das tägliche Wasser zu holen, aber nicht etwa bequem aus einem nah gelegenen Brunnen, sondern dorthin mußte sie wandern, fern von der Wohnung, wo sich Inachus, der Strom, mit dem Meere vereinigt.

Auch heute kam sie wieder. Der Künstler verleiht ihr eine derbe, tüchtige Gestalt, wie sie der Riesentochter ziemt. Braun ist die Haut des kräftigen Körpers, angehaucht von den eindringenden Strahlen der Sonne, denen sie sich auf mühsamen Wegen immerfort auszusetzen genöthigt ist. Aber heute findet sie nicht die Wasser des Flusses sanft in das Meer übergehen; Wellen des Ozeans stürmen heran; denn die Pferde Neptun's haben mit Schwimmfüßen den Gott herbeigebracht.

Die Jungfrau erschrickt, der Eimer ist ihrer Hand entfallen; sie steht scheu wie Eine, die zu fliehen denkt. Aber entferne Dich nicht, erhabenes Mädchen! Siehe, der Gott blickt nicht wild, wie er wol sonst den Stürmen gebietet; freundlich ist sein Antlitz, Anmuth spielt darüber, wie auf beruhigtem Ozean die Abendsonne. Vertraue ihm! Scheue nicht den um-

*) Die Codices geben theils die Ueberschrift „Poseidon oder Amymone", theils nur „Amymone"; aber auch in dem Uebrigen hat Goethe den griechischen Text so gut wie ignorirt. Sogar die persönliche Beschreibung der Amymone ist abweichend. Von der „derben, tüchtigen Gestalt, die der Riesentochter gezieme", von „einer braunen Hautfarbe" ist nirgends die Rede. Sie ist weiß und wird nur von Gold umstrahlt, welches seinen natürlichen Glanz mit dem Wasser vermischt.

chtigen Blick des Phöbus, nicht das schattenlose, geschwätzige
fer! Bald wird die Woge sich aufbäumen, unter smaragdenem
Gewölbe der Gott sich Deiner Neigung im purpurnen Schatten
freuen. Unbelohnt sollst Du nicht bleiben!

Von der Trefflichkeit des Bildes dürfen wir nicht viel
Worte machen; da wir aber auf die Zukunft hindeuten, so er-
auben wir uns eine Bemerkung außerhalb desselben. Die Härte,
omit Danaus seine Töchter erzieht, macht jene That wahr-
heinlich, wie sie, mehr sklavensinnig als grausam, ihre Gatten
ı der Brautnacht sämmtlich ermorden. Amymone, mit dem
iebesglück nicht unbekannt, schont des ihrigen und wird wegen
ieser Milde sowol als durch die Gunst des Gottes von jener Strafe
freit, die ihren Schwestern für ewig auferlegt ist. Diese ver-
chten nun das mägdehafte Geschäft des Wasserschöpfens,
ber um allen Erfolg betrogen. Statt des goldenen Gefäßes
er Schwester sind ihnen zerbrochene und zerbrechende Scherben
ı die kraftlosen Hände gegeben.

Theseus und die Geretteten.*)

Glücklicherweise, wenn schon durch ein großes Unheil, ward
ns dieses Bild nicht blos in rednerischer Darstellung erhalten;
och jetzt ist es mit Augen zu schauen unter den Schätzen von
Portici und im Kupferstich allgemein bekannt. Von brauner
örperfarbe steht der junge Held, kräftig und schlank, mächtig
nd behend vor unsern Augen. Er dünkt uns riesenhaft, weil
ie Unglücksgefährten, die nunmehr Geretteten, als Kinder ge-
ildet sind, der Hauptfigur symbolisch untergeordnet durch die
Weisheit des Künstlers. Keins derselben wäre fähig, die Keule
ı schwingen und sich mit dem Ungeheuer**) zu messen, das
nter den Füßen des Ueberwinders liegt.

Eben diesem hilfsbedürftigen Alter ziemt auch die Dank-
arkeit; ihm ziemt es, die rettende Hand zu ergreifen, zu küssen,
ie Kniee des Kräftigen zu umfassen, ihm vertraulich zu schmei-
eln. Auch eine, zwar nur halb kenntliche Gottheit ist in dem
bern Raume sichtbar, anzuzeigen, daß nichts Heroisches ohne
Mitwirkung hoher Dämonen geschehe.

---

*) Dieses und das folgende Stück sind nicht im Philostrat vorhanden, sondern
us den Herkulanischen Alterthümern beschrieben.

**) Der Minotauros.

Hier enthalten wir uns nicht einer weit eingreifenden Bemerkung. Die eigentliche Kraft und Wirksamkeit der Poesie sowie der bildenden Kunst liegt darin, daß sie Hauptfiguren schafft und Alles, was diese umgiebt, selbst das Würdigste, untergeordnet darstellt. Hierdurch lockt sie den Blick auf eine Mitte, woher sich die Strahlen über das Ganze verbreiten; und so bewährt sich Glück und Weisheit der Erfindung sowie der Komposition einer wahren alleinigen Dichtung.

Die Geschichte dagegen handelt ganz anders. Von ihr erwartet man Gerechtigkeit; sie darf, ja sie soll den Glanz des Vorfechters eher dämpfen als erhöhen. Deshalb vertheilt sie Licht und Schatten über Alle; selbst den Geringsten unter den Mitwirkenden zieht sie hervor, damit auch ihm seine gebührende Portion des Ruhms zugemessen werde.

Fordert man aber aus mißverstandener Wahrheitsliebe von der Poesie, daß sie gerecht sein solle, so zerstört man sie alsobald, wovon uns Philostrat, dem wir so viel verdanken, in seinem Heldenbuche*) das deutlichste Beispiel überliefert. Sein dämonischer Protesilaus tadelt den Homer deshalb, daß er die Verdienste des Palamedes verschwiegen und sich als Mitschuldigen des verbrecherischen Ulysses erwiesen, der den genannten trefflichen Kriegs- und Friedenshelden heimtückisch bei Seite geschafft.

Hier sieht man den Uebergang der Poesie zur Prosa, welcher dadurch bewirkt wird, daß man die Einbildungskraft entzügelt und ihr vergönnt, gesetzlos umherzuschweifen, bald der Wirklichkeit, bald dem Verstand, wie es sich schicken mag, zu dienen. Eben unserer Philostrate sämmtliche Werke geben Zeugniß von der Wahrheit des Behaupteten. Es ist keine Poesie mehr, und sie können der Dichtung nicht entbehren.

Ariadne.

Schöner, vielleicht einziger Fall, wo eine Begebenheitsfolge dargestellt wird, ohne daß die Einheit des Bildes dadurch aufgehoben werde. Theseus entfernt sich, Ariadne schläft ruhig,

*) Der Dialog Philostrat's, „Heroicus“ genannt, in dem sich ein phönizischer Schiffer und ein Winzer aus Elea, dessen Gewährsmann Protesilaos selbst ist, über die mythische Geschichte von einundzwanzig Helden unterhalten. Zu diesen gehört auch Palamedes.

nd schon tritt Bacchus heran zu liebevollem Ersatz des Verustes, den sie noch nicht kennt. Welche charakteristische Mannichaltigkeit aus einer Fabel entwickelt!

Theseus mit seinen heftig rudernden Athenern gewinnt chon heimathsüchtig das hohe Meer; ihr Streben, ihre Richtung, re Blicke sind von uns abgewendet, nur die Rücken sehen wir; s wäre vergebens, sie aufzuhalten.

Im ruhigsten Gegensatz liegt Ariadne auf bemoostem Felsen; e schläft, ja sie selbst ist der Schlaf. Die volle Brust, der ackte Oberkörper ziehen das Auge hin; und wie gefällig verittelt Hals und Kehle das zurückgesenkte Haupt! Die rechte Schulter, Arm und Seite bieten sich gleichfalls dem Beschauenen, dagegen die linke Hand auf dem Kleide ruht, damit es der Wind nicht verwirre. Der Hauch dieses jugendlichen Mundes, ie süß mag er sein! Ob er dufte wie Trauben oder Aepfel, irst Du, herannahender Gott, bald erfahren.

Dieser auch verdient es; denn nur mit Liebe geschmückt äßt ihn der Künstler auftreten; ihn ziert ein purpurnes Geand und ein rosener Kranz des Hauptes. Liebetrunken ist ein ganzes Behagen, ruhig in Fülle, vor der Schönheit eraunt, in sie versunken. Alles andere Beiwesen, wodurch Dioysos leicht kenntlich gemacht wird, beseitigte der kluge, ähige Künstler. Verworfen sind als unzeitig das blumige leid, die zarten Rehfelle, die Thyrsen; hier ist nur der zärtlich iebende. Auch die Umgebung verhält sich gleichermaßen; nicht lappern die Bacchantinnen diesmal mit ihren Blechen, die aune enthalten sich der Flöten, Pan selbst mäßigt seine Sprünge, daß er die Schläferin nicht frühzeitig erwecke. Schlägt ie aber die Augen auf, so freut sie sich schon über den Ersatz es Verlustes; sie genießt der göttlichen Gegenwart, ehe sie noch ie Entfernung des Ungetreuen erfährt. Wie glücklich wirst Du Dich halten, wohlversorgtes Mädchen, wenn über diesem dürr cheinenden Felsenufer Dich der Freund auf bebaute, bepflanzte Weinhügel führt, wo Du in Rebengängen, von der muntersten Dienerschaft umringt, erst des Lebens genießest, welches Du nicht enden, sondern, von den Sternen herab in ewiger Freundichkeit auf uns fortblickend, am allgegenwärtigen Himmel genießen wirst!

Prolog der Argonautenfahrt.*)

Im Vorsaal Jupiter's spielen Amor und Ganymed, Dieser an der phrygischen Mütze, Jener an Bogen und Flügeln leicht zu erkennen; ihr Charakter unterscheidet sie aber noch mehr.**) Deutlich bezeichnet er sich beim Würfelspiel, das sie am Boden treiben. Amor sprang schon auf, den Andern übermüthig verspottend. Ganymed hingegen, von zwei überbliebenen Knöchelchen das eine so eben verlierend, wirft furchtsam und besorgt das letzte hin. Seine Gesichtszüge passen trefflich zu dieser Stimmung, die Wange traurig gesenkt, das Auge lieblich, aber getaucht in Kummer. Was der Künstler hiedurch andeuten wollte, bleibt Wissenden keineswegs verborgen.

Nebenbei sodann stehen drei Göttinnen, die man nicht verkennen wird. Minerva, in ihrer angebornen Rüstung, schaut unter dem Helm mit blauen Augen hervor, ihre männliche Wange jungfräulich geröthet. Auch die Zweite kennt man sogleich; sie verdankt dem unverwüstlichen Gürtel ein ewig süßes, entzückendes Lächeln, auch im Gemälde bezaubernd. Juno dagegen wird offenbar am Ernst und majestätischen Wesen.

Willst Du aber wissen, was die wundersame Gesellschaft veranlasse, so blicke vom Olymp, wo dieses vorgeht, hinab auf das Ufer, das unten dargestellt ist. Dort siehst Du einen Flußgott***) liegend im hohen Rohr mit wildem Antlitz; sein Haupthaar dicht und straubig, sein Bart niederwallend. Der Strom aber entquillt keiner Urne, sondern ringsum hervorbrechend, deutet er auf die vielen †) Mündungen, womit er sich ins Meer stürzt.

Hier am Phasis sind nun die funfzig Argonauten gelandet, nachdem sie den Bosporus und die beweglichen Felsen durchschifft; sie berathen sich unter einander. Vieles ist geschehen, mehr noch zu thun übrig.

---

*) Bei dem jüngeren Philostrat (III. 8) unter der Ueberschrift „Die Spielenden" (ἀϑύροντες). Die Darstellung ist vorzugsweise aus Apollonius Rhodius' Argonautica, III. 152 ff., entnommen.

**) Ihr Charakter . . . noch mehr — Goethischer Zusatz; ebenso die letzten Worte dieses Absatzes: Was der Künstler . . . verborgen.

***) „Τὸν ποταμὸν αὐτόν" — nämlich den Phasis.

†) Im Texte ist nur von der Größe des Ausflusses (ὁπόσος) die Rede.

Da aber Schiff und Unternehmung allen vereinigten Göttern lieb und werth ist,*) so kommen in aller Namen drei Göttinnen, den Amor zu bitten, daß er, der Beförderer und Zerstörer großer Thaten, sich diesmal günstig erweise und Medea, die Tochter des Aeetes, zu Gunsten Jason's wende. Amorn zu bereden und ihn vom Knabenspiel abzuziehen beut ihm nun die Mutter, den eigenen Sohn mit ihren Reizen bezwingend, einen köstlichen Spielball und versichert ihn, Jupiter selbst habe sich als Kind damit ergetzt. Auch ist der Ball keines Gottes unwerth, und mit besonderer Ueberlegung hat ihn der denkende Künstler dargestellt, als wäre er aus Streifen zusammengesetzt. Die Naht aber siehst Du nicht, Du mußt sie rathen. Mit goldenen Kreisen wechseln blaue, so daß er, in die Höhe geworfen und sich umschwingend, wie ein Stern blinkt. Auch ist die Absicht der Göttinnen schon erfüllt: Amor wirft die Spielknöchelchen weg und hängt am Kleide der Mutter; die Gabe wünscht er gleich und betheuert, dagegen ihre Wünsche augenblicklich zu vollführen.

Glaukus, der Meergott.

Schon liegt der Bosporus und die Symplegaden hinter dem Schiffe. Argo durchschneidet des Pontus mittelste Bahn. Orpheus besänftigt durch seinen Gesang das lauschende Meer. Die Ladung aber des Fahrzeugs ist kostbar; denn es führt die Dioskuren, Herkules, die Aeaciden, Boreaden,**) und was von Halbgöttern blühte zu der Zeit. Der Kiel aber des Schiffes ist zuverlässig, sicher und solcher Last geeignet; denn sie zimmerten ihn aus Dodonäischer, weissagender Eiche. Nicht ganz verloren ging ihm Sprache und Prophetengeist. Nun im Schiffe sehet ihr einen Helden, als Anführer sich auszeichnend, zwar nicht den Bedeutendsten und Stärksten, aber jung, munter und kühn, blondlockig und gunsterwerbend. Es ist Jason, der das goldwollige Fell des Widders zu erobern schifft, des Wundergeschöpfs, das die Geschwister Phrixus und Helle durch die Lüfte übers Meer trug. Schwer ist die Aufgabe, die dem jungen

*) Uebersetzung des Homerischen πασιμέλουσα (Odyss., XII. 70), ein Ausdruck, den auch Philostrat hat.

**) Peleus und Telamon die Einen, Zetes und Kalaïs die Andern.

Helden aufliegt; ihm geschieht Unrecht, man verdrängt ihn vom väterlichen Thron, und nur unter Bedingung, daß er dem umsichtigsten Wächterdrachen jenen Schatz entreiße, kehrt er in sein angeerbtes Reich zurück. Deshalb ist die ganze Heldenschaft aufgeregt, ihm ergeben und untergeben. Tiphys hält das Steuer, der Erfinder dieser Kunst; Lynceus,*) auf dem Vordertheil, dringt mit kräftigeren Strahlen als die Sonne selbst in die weiteste Ferne, entdeckt die hintersten Ufer und beobachtet unter dem Wasser jede gefahrdrohende Klippe. Und eben diese durchdringenden Augen des umsichtigen Mannes scheinen uns ein Entsetzen zu verrathen; er blickt auf eine fürchterliche Erscheinung, die unmittelbar, unerwartet aus den Wellen bricht. Die Helden, sämmtlich erstaunt, feiern von der Arbeit. Herkules allein fährt fort, das Meer zu schlagen; was den Uebrigen als Wunder erscheint, sind ihm bekannte Dinge. Rastlos gewohnt zu arbeiten, strebt er kräftig vor wie nach, unbekümmert um Alles nebenbei.

Alle nun schauen auf Glaukus, der sich dem Meer enthebt. Dieser, sonst ein Fischer, genoß vorwitzig Tang und Meerpflanze; die Wellen schlugen über ihm zusammen und führten ihn hinab als Fisch zu den Fischen. Aber der übriggebliebene menschliche Theil ward begünstigt; zukünftige Dinge kennt er, und nun steigt er herauf, den Argonauten ihre Schicksale zu verkünden. Wir betrachten seine Gestalt; aus seinen Locken, aus seinem Bart trieft, gießt das Meerwasser über Brust und Schultern herab, anzudeuten die Schnelligkeit, womit er sich hervorhob.

Seine Augenbrauen sind stark, in Eins zusammengewachsen; sein mächtiger Arm ist kräftig geübt, mit dem er immer die Wellen ergreift und unter sich zwingt. Dicht mit Haaren ist seine Brust bewachsen; Moos und Meergras schlangen sich ein. Am Unterleibe sieht man die Andeutungen der schuppigen Fischgestalt, und wie das Uebrige geformt sei, läßt der Schwanz errathen, der hinten aus dem Meere herausschlägt, sich um seine Lenden schlingt und am gekrümmten, halbmondförmig auslaufenden Theil die Farbe des Meers abglänzt. Um ihn her schwärmen Alkyonen.**) Auch sie besingen die Schicksale der

---

*) Man vgl. Note und Text, Werke, XIII. S. 87 und 147 f.

**) Meereisvögel, bei denen das Weibchen, vom Männchen getrennt oder nach dessen Tode, unaufhörlich klagende Töne hören läßt, was auf ursprüngliches Menschenthum derselben hindeutet. Man vgl. Ilias, IX. 561 ff.

Menschen; denn auch sie wurden verwandelt, auf und über den Wellen zu nisten und zu schweben. Das Meer scheint Theil an ihrer Klage zu nehmen und Orpheus auf ihren Ton zu lauschen.

Jason und Medea.*)

Das Liebespaar, das hier gegen einander steht, giebt zu eigenen Betrachtungen Anlaß; wir fragen besorgt: Sollten diese Beiden wol auch glücklich gegattet sein? Wer ist sie, die so bedenklich über den Augen die Stirne erhebt, tiefes Nachdenken auf den Brauen andeutet, das Haar priesterlich geschmückt, in dem Blick, ich weiß nicht, ob einen verliebten oder begeisterten Ausdruck? An ihr glaube ich eine der Heliaden zu erkennen. Es ist Medea, Tochter des Aeetes; sie steht neben Jason, welchem Eros ihr Herz gewann. Nun aber scheint sie wunderbar nachdenklich. Worauf sie leidenschaftlich sinnt, wüßt' ich nicht zu sagen; so viel aber läßt sich behaupten: sie ist im Geiste unruhig, in der Seele bedrängt. Sie steht ganz nach innen gekehrt, in tiefer Brust beschäftigt, zur Einsamkeit aber nicht geneigt; denn ihre Kleidung ist nicht jene, deren sie sich bei zauberischen Weihegebräuchen bedient, des fürchterlichen Umgangs mit höhern Gewalten sich zu erfreuen; diesmal erscheint sie, wie es einer Fürstin ziemt, die sich der Menge darstellen will.

Jason aber hat ein angenehmes Gesicht, nicht ohne Manneskraft; sein Auge blickt ernst unter den Augenbrauen hervor; es deutet auf hohe Gesinnungen, auf ein Verschmähen aller Hindernisse. Das goldgelbe Haar bewegt sich um das Gesicht, und die feine Wolle sproßt um die Wange; gegürtet ist sein weites Kleid, von seinen Schultern fällt eine Löwenhaut, er steht gelehnt am Spieß. Der Ausdruck seines Gesichtes ist nicht übermüthig, vielmehr bescheiden, doch voll Zutrauen auf seine Kräfte. Amor zwischen Beiden maßt sich an, dieses Kunststück ausgeführt zu haben. Mit über einander geschlagenen Füßen stützt er sich auf seinen Bogen; die Fackel hat er umgekehrt zur Erde gesenkt, anzudeuten, daß Unheil diese Verbindung bedrohe.

---

*) Bei Philostrat „Medea in Kolchis". In der Darstellung des Ganzen hat Goethe sich großer Freiheiten bedient. Eine Andeutung des Unheils, welches aus der Verbindung von Jason und Medea hervorgehen könnte, oder daß sie überhaupt nicht zu einander paßten, ist im Texte in keiner Weise ausgesprochen.

Die Rückkehr der Argonauten.*)

Dieses Bild, mein Sohn, bedarf wol keiner Auslegung; Du machst Dir sie, ohne Dich anzustrengen, selbst; denn das ist der Vortheil bei zyklischen Darstellungen, daß eine auf die andere hinweist, daß man sich in bekannter Gegend mit denselben Personen, nur unter andern Umständen, wiederfinde.

Du erkennst hier Phasis, den Flußgott, wieder; sein Strom stürzt sich wie vormals ins Meer. Diesmal aber führt er Argo, das Schiff, abwärts der Mündung zu. Die Personen, die es trägt, kennst Du sämmtlich. Auch hier ist Orpheus, der mit Saitenspiel und Sang die Gesellen antreibt zu kräftigem Ruderschlag. Doch kaum bedarf es einer solchen Anreizung; Aller Arme streben ja schon kräftigst, den hinabeilenden Fluß zu übereilen, aller Gefahren wohl bewußt, die sie im Rücken bedrohen.

Auf dem Hintertheile des Schiffes steht Jason mit seiner schönen Beute; er hält wie immer seinen Spieß, zur Vertheidigung seiner Geliebten bewaffnet; sie aber steht nicht, wie wir sie sonst gekannt, herrlich und hehr, voll Muth und Trotz; ihre Augen, niederblickend, stehen voll Thränen; Furcht wegen der begangenen That und Nachdenken über die Zukunft scheinen sie zu beschäftigen. Auf ihren Zügen ist Ueberlegung ausgedrückt, als wenn sie jeden der streitenden Gedanken in ihrer Seele besonders betrachtete, den Blick auf jeden Einzelnen heftete.

Am Lande siehst Du die Auflösung dessen, was Dir räthselhaft bleiben könnte. Um eine hohe Fichte ist ein Drache vielfach gewunden und geschlungen, das schwere Haupt jedoch auf den Boden gesenkt; diesen hat Medea eingeschläfert, und das goldene Vließ war erobert.

Aber schon hat Aeetes den Verrath entdeckt; Du erblickst den zornigen Vater auf einem vierspännigen Kriegswagen. Der Mann ist groß, über die Anderen hervorragend, mit einer riesenhaften Rüstung angethan. Wüthend glüht sein Gesicht; Feuer strömt aus den Augen. Entzündet ist die Fackel in seiner Rechten und deutet auf den Willen, Schiff und Schiffende zu

*) Im Text: „Argo oder Aeetes“. Zusätze Goethe's sind namentlich der erste Abschnitt und der Ausdruck „mit seiner schönen Beute“ Bei Philostrat stehen sogar Jason und Medea nicht einmal neben einander.

verbrennen. Auf den Hinterwagen ward sein Spieß gesteckt, auch diese verderbliche Waffe gleich zur Hand.

Den wilden Anblick dieses Heranstürmers vermehrt das gewaltige Vorgreifen der Pferde; die Nasenlöcher stehen weit offen, den Nacken werfen sie in die Höhe, die Blicke sind voll Muths wie allezeit, jetzt besonders, da sie aufgeregt sind; sie keuchen aus tiefer Brust, weil Absyrtus, der seinen Vater Aeetes führt, ihnen schon Blutstriemen geschlagen hat. Der Staub, den sie erregen, verdunkelt über ihnen die Luft.

Perseus und Andromeda.*)

Und sind diese das Ufer bespülenden Wellen nicht blutroth? Die Küste, wäre dies Indien oder Aethiopien? Und hier im fremdesten Lande, was hat wol der griechische Jüngling zu thun? Ein seltsamer Kampf ist hier vorgefallen; das sehen wir. Aus dem äthiopischen Meere stieg oft ein dämonischer Seedrache ins Land, um Heerden und Menschen zu tödten. Opfer wurden ihm geweiht, und nun auch Andromeda, die Königstochter, die deshalb nackt an den Felsen angeschlossen erscheint; aber sie hat nichts mehr zu fürchten: der Sieg ist gewonnen, das Ungeheuer liegt ans Ufer herausgewälzt, und Ströme seines Blutes sind es, die das Meer färben.

Perseus eilte, von Göttern aufgefordert, unter göttlicher Begünstigung, wundersam bewaffnet herbei, aber doch vertraute er sich nicht allein; den Amor rief er heran, daß der ihn beim Luftkampf umschwebte und ihm beistünde, wenn er bald auf das Unthier herabschießen, bald sich wieder von ihm vorsichtig entfernen sollte. Beiden zusammen, dem Gott und dem Helden, gebührt der Siegespreis. Auch tritt Amor hinzu in herrlicher Jünglingsgröße, die Fesseln der Andromeda zu lösen, nicht wie sonst göttlich beruhigt und heiter, sondern wie aufgeregt und tief athmend vom überwundenen großen Bestreben.

Andromeda ist schön, merkwürdig wegen der weißen Haut als Aethiopierin; aber noch mehr Bewunderung erfordert ihre Gestalt. Nicht sind die lydischen Mädchen weicher und zärter, die von Athen nicht stolzeres Ansehns, noch die von Sparta kräftiger. Besonders aber wird ihre Schönheit erhöht durch

*) Im Text „Perseus“. — Das Ganze hier in ziemlich freier Behandlung.

die Lage, in welcher sie sich befindet. Sie kann es nicht glauben, daß sie so glücklich befreit ist; doch blickt sie schon, dem Perseus zu lächeln.

Der Held aber liegt unfern in schön duftendem Grase, worein die Schweißtropfen fallen. Den Medusenkopf beseitigt er, damit Niemand, ihn erblickend, versteine. Eingeborne Hirten reichen ihm Milch und Wein. Es ist für uns ein fremder, lustiger Anblick, diese Aethiopier schwarz gefärbt zu sehen, wie sie zähneblecken lachen und von Herzen sich freuen, an Gesichtszügen meist einander ähnlich. Perseus läßt es geschehen, stützt sich auf den linken Arm, erhebt sich athmend und betrachtet nur Andromeda. Sein Mantel flattert im Winde; dieser ist von hoher Purpurfarbe, besprengt mit dunkleren Blutstropfen, die unter dem Kampfe mit dem Drachen hinaufspritzten.

Seine Schulter so trefflich zu malen, hat der Künstler die elfenbeinerne des Pelops*) zum Muster genommen, aber nur der Form nach; denn diese hier, vorher schon lebendig fleischfarben, ward im Kampf nur noch erhöhter. Die Adern sind nun doppelt belebt; denn nach dem erhitztesten Streite fühlt eine neue liebliche Regung der Held im Anblick Andromeda's.

Cyklope und Galatee.**)

Du erblickst hier, mein Sohn, das Felsenufer einer zwar steilen und gebirgigen, aber doch glücklichen Insel; denn Du siehst in Thälern und auf abhängigen Räumen Weinlese halten und Weizen abernten. Diese Männer aber haben nicht gepflanzt noch gesäet, sondern ihnen wächst nach dem Willen der Götter sowie durch dichterische Gunst Alles von selbst entgegen. Auch siehst Du an höhern schroffen Stellen Ziegen und Schafe behaglich weiden; denn auch Milch, sowol frische als geronnene, lieben die Bewohner zu Trank und Speise.

Fragst Du nun, welches Volk wir sehen, so antworte ich Dir: Es sind die rauhen Cyklopen, die keine Häuser auferbauen, sondern sich in Höhlen des Gebirges einzeln unterthun; deswegen betreiben sie auch kein gemeinsames Geschäft, noch versammeln sie sich zu irgend einer Berathung.

*) Stammzeichen des Geschlechtes der Pelopiden.

**) Im Text „Der Cyklop". Die Schilderung der Insel ganz nach Odyssee, IX. 106 ff.

Lassen wir aber alles Dieses*) bei Seite, wenden wir unsern Blick auf den wildesten unter ihnen, auf den hier sitzenden Polyphem, den Sohn Neptun's! Ueber seinem einzigen Auge dehnt sich ein Brauenbogen von Ohr zu Ohr; über dem aufgeworfenen Mund steht eine breite Nase; die Eckzähne ragen aus dem Lippenwinkel herab; sein dichtes Haar starrt umher wie Fichtenreis; an Brust, Bauch und Schenkeln ist er ganz rauch. Innerlich hungert er, löwengleich, nach Menschenfleisch; jetzt aber enthält er sich dessen: er ist verliebt, möchte gar zu gern gesittet erscheinen und bemüht sich, wenigstens freundlich auszusehen. Sein Blick aber bleibt immer schrecklich, das Drohende desselben läßt sich nicht mildern, so wie reißende Thiere, wenn sie auch gehorchen, doch immer grimmig umherblicken.

Den deutlichsten Beweis aber, wie sehr er wünscht, sich angenehm zu machen, giebt sein gegenwärtiges Benehmen. Im Schatten einer Steineiche hält er die Flöte unter dem Arm und läßt sie ruhen, besingt aber Galateen, die Schöne des Meers, die dort unten auf der Welle spielt; dorthin blickt er sehnsuchtsvoll, singt ihre weiße Haut, ihr munteres, frisches Betragen. An Süßigkeit überträfe sie ihm alle Trauben. Auch mit Geschenken möchte er sie bestechen; er hat zwei Rehe und zwei allerliebste Bären für sie aufgezogen. Solch ein Drang, solch eine Sehnsucht verschlingt alle gewohnte Sorgfalt; diese zerstreuten Schafe sind die seinigen, er achtet sie nicht, zählt sie nicht, schaut nicht mehr landwärts; sein Blick ist aufs Meer gerichtet.

Ruhig schwankt die breite Wasserfläche unter dem Wagen der Schönen; vier Delphine, neben einander gespannt, scheinen, zusammen fortstrebend, von einem Geiste beseelt; jungfräuliche Tritonen legen ihnen Zaum und Gebiß an, ihre muthwilligen Sprünge zu dämpfen. Sie aber steht auf dem Muschelwagen; das purpurne Gewand, ein Spiel der Winde, schwillt segelartig über ihrem Haupte und beschattet sie zugleich; deshalb ein röthlicher Durchschein auf ihrer Stirne glänzt, aber doch die Röthe der Wangen nicht überbietet. Mit ihren Haaren versucht Zephyr nicht zu spielen; sie scheinen feucht zu sein. Der rechte Arm, gebogen, stützt sich mit zierlichen Fingern leicht auf die weiche

*) Eine für das Malerische nicht unwesentliche Veränderung des Textes. Dort ist noch von anderen Cyklopen die Rede, und es heißt „τοὺς μὲν ἄλλους ἔα . . .“ (auf die Andern sieh nicht).

Hüfte;*) der Ellbogen blendet uns durch sein röthlich Weiß; sanft schwellen die Muskeln des Arms wie kleine Meereswellen; die Brust dringt hervor; wer möchte der Schenkel Vollkommenheit verkennen! Bein und Fuß sind schwebend über das Meer gewendet; die Sohle berührt ganz leise das Wasser, eine steuernde Bewegung anzudeuten. Aufwärts aber die Augen ziehen uns immer wieder und wieder an; sie sind bewundernswürdig; sie verrathen den schärfsten, unbegrenztesten Blick, der über das Ende des Meeres hinausreicht.

Bedeutend ist es für unsere Zwecke, wenn wir mit dieser Beschreibung zusammenhalten, was Raphael, die Carracci**) und Andere an demselben Gegenstand gethan. Eine solche Vergleichung wird uns den alten und neuen Sinn, beide nach ihrer ganzen Würdigkeit, aufschließen.

Meles und Kritheïs.***)

Die Quellnymphe Kritheïs liebt den Flußgott Meles; aus Beiden, jonischen Ursprungs, wird Homer geboren.

Meles, im frühen Jünglingsalter vorgestellt. Von seiner Quelle, deren Auslauf ins Meer man zugleich sieht, trinkt die Nymphe ohne Durst; sie schöpft das Wasser und scheint mit der rieselnden Welle zu schwätzen, indem ihr liebevolle Thränen herabrinnen. Der Fluß aber liebt sie wieder und freut sich dieses zärtlichen Opfers.

Die Hauptschöne des Bildes ist in der Figur des Meles. Er ruht auf Krokos, Lotos und Hyazinthen, blumenliebend, früheren Jahren gemäß; er selbst ist als Jüngling dargestellt, zartgebildet und gesittet; man möchte sagen, seine Augen sännen auf etwas Poetisches.

Am Anmuthigsten erweist er sich, daß er nicht heftiges Wasser ausströmt, wie ein rohes, ungezogenes Quellgeschlecht wol thun mag, sondern indem er mit seiner Hand über die Oberfläche der Erde hinfährt, läßt er das sanftquellende Wasser

---

*) Nach dem Text auf die „zarte Schulter" (πρὸς ἁπαλῷ τῷ ὤμῳ).

**) Goethe denkt hier namentlich an Raphael's „Triumph der Galatee" in Fresco in der Farnesina, dann an „Galatee auf dem Meere" von Agostino Carracci und den „Cyklopen", welcher vorher auf der Syrinx spielend, der mit Acis fliehenden Galatee ein Felsenstück nachwirft, von Annibale Carracci.

***) Das Stück ist sehr frei behandelt, so daß alles mythologisch Fremdartige des Philostrat gestrichen ist.

durch die Finger rauschen als ein Wasser, geschickt, Liebesträume zu wecken.*)

Aber kein Traum ist's, Kritheïs! Denn Deine stillen Wünsche sind nicht vergebens; bald werden sich die Wellen bäumen und unter ihrem grünpurpurnen Gewölbe Dich und den Gott, Liebe begünstigend, verbergen.

Wie schön das Mädchen ist, wie zart ihre Gestalt, jonisch in Allem! Schamhaftigkeit ziert ihre Bildung, und gerade diese Röthe ist hinlänglich für die Wangen. Das Haar, hinter das Ohr gezogen, ist mit purpurner Binde geschmückt. Sie schaut aber so süß und einfach, daß auch die Thränen das Sanfte vermehren. Schöner ist der Hals ohne Schmuck, und wenn wir die Hände betrachten, finden wir weiche, lange Finger, so weiß als der Vorderarm, der unter dem weißen Kleid noch weißer erscheint; so zeigt sich auch eine wohlgebildete Brust.

Was aber haben die Musen hier zu schaffen? An der Quelle des Meles sind sie nicht fremd: denn schon geleiteten sie, in Bienengestalt,**) die Flotte der Athenienfischen Kolonien sicher. Wenn sie aber gegenwärtig am Ort leichte Tänze führen, so erscheinen sie als freudige Parzen, die einstehende Geburt Homer's zu feiern.

III.

Minerva's Geburt.

Sämmtliche Götter und Göttinnen siehst Du im Olymp versammelt; so ar die Nymphen der Flüsse fehlen nicht. Alle sind erstaunt, die ganz bewaffnete Pallas zu sehen, welche so eben aus dem Haupte des Zeus gesprungen ist. Vulkan, der das Werk verrichtet, steht und scheint um die Gunst der Göttin sich zu bemühen, sein Werkzeug in der Hand, das wie der Regenbogen von Farben glänzt. Zeus athmet von Freude, wie einer, der eine große Arbeit um großes Nutzens willen übernommen, und stolz auf eine solche Tochter, betrachtet er sie mit

*) An dieser Stelle nimmt Welcker in seinem Kommentar Anstoß, indem er Goethe's Text mit den Worten einleitet: „Interpres Vimariensis eleganter quidem neque tamen vere“ etc.

**) Die Bienen als Geleiter der Auswandernden sind der alten Mythologie nicht fremd. Es deutet auch das Sprichwort „Σειρὴν μὲν φίλον ἀγγέλλει, ἶνον δὲ μέλισσα“ hierauf.

Aufmerksamkeit. Auch Juno, ohne Eifersucht, sieht sie mit Neigung an, als ob sie ihr eigen Kind wäre.

Ferner sind unten die Athener und Rhodier*) vorgestellt, auf zwei Hochburgen, im Land und auf der Insel, der Neugebornen schon Opfer bringend; die Rhodier nur unvollkommen, ohne Feuer, aber die Athener mit Feuer und hinreichender Anstalt, wovon der Rauch hier glänzend gemalt ist, als wenn er mit gutem Geruch aufstiege. Deswegen schreitet auch die Göttin auf sie zu als zu den Weisesten. Aber zugleich hat Zeus die Rhodier bedacht, weil sie seine Tochter zuerst mit anerkannt; denn man sagt, er habe eine große Wolke Goldes über ihre Häuser und Straßen ausgeschüttet. Deswegen schwebt auch hier Plutus von den Wolken herab über diesen Gebäuden, ganz vergoldet, um den Stoff anzuzeigen, den er ausspendet.

Geburt des Dionysos.

Eine breite Feuerwolke hat die Stadt Theben bedeckt, und mit großer Gewalt umhüllte Donner und Blitz den Palast des Kadmus; denn Zeus hat seinen tödtlichen Besuch bei Semele vollbracht. Sie ist schon verschieden und Dionysos inmitten des Feuers geboren. Ihr Bildniß, gleich einem dunklen Schatten, steigt gegen den Himmel; aber der Gottknabe wirft sich aus dem Feuer heraus, und leuchtender als ein Stern verdunkelt er die Gluth, daß sie finster und trüb erscheint. Wunderbar theilt sich die Flamme, sie bildet sich nach Art einer angenehmen Grotte; denn der Epheu, reich von Trauben, wächst rings umher; der Weinstock, um Thyrsusrohre geschlungen, steigt willig aus der Erde, er sproßt zum Theil mitten in den Flammen, worüber man sich nicht verwundern muß; denn zu Gunsten des Gottes wird zunächst hier Alles wunderbar zugehen.

Beachtet nun auch den Pan, wie er auf Cithäron's Berggipfel den Dionysos verehrt, tanzend und springend, das Wort Evoe im Munde! Aber Cithäron, in menschlicher Gestalt, betrübt sich schon über das Unglück, das bevorsteht. Ein Epheukranz hängt ihm leicht auf dem Scheitel, im Begriff herabzufallen; er mag zu Ehren des Dionysos nicht gern gekränzt sein. Denn schon pflanzt die rasende Megäre**) eine Fichte

*) Ziemlich übereinstimmend ist die Erzählung bei Diodor, V. 56 f.

**) Im Texte nur „Μέγαιρα"; also ist Megära, eine der drei Erinyen, gemeint.

nächst bei ihm, und dort entspringt jene Quelle, wo Pentheus Blut und Leben verlieren soll.*)

Geburt des Hermes.**)

Auf dem Gipfel des Olymp's ist Hermes, der Schalk, geboren. Die Jahreszeiten nahmen ihn auf. Sie sind alle mit gehöriger Schönheit vorgestellt. Sie umwickeln ihn mit Windeln und Binden, welche sie mit den ausgesuchtesten Blumen bestreuen. Die Mutter ruht nebenan auf einem Lager.

Sogleich aber hat er sich aus seinen Gewanden heimlich losgemacht und wandelt munter den Olymp hinab. Der Berg freut sich sein und lächelt ihm zu. Schon treibt der Knabe die am Fuße weidenden weißen, mit vergoldeten Hörnern geschmückten Kühe, Phöbus' Eigenthum, in eine Höhle.

Phöbus ist zur Maja geeilt, um sich über diesen Raub zu beklagen. Sie aber sieht ihn verwundert an und scheint ihm nicht zu glauben. Während solches Gespräches hat sich Hermes schon hinter Phöbus geschlichen. Leicht springt er hinauf und macht den Bogen los. Phöbus aber, den schelmischen Räuber entdeckend, erheitert sein Gesicht. Dieser Ausdruck des Uebergangs von Verdruß zu Behagen macht der Weisheit und Fertigkeit des Künstlers viel Ehre.

IV.

Herkules.***)

Um diesen ungeheuren Gegenstand nur einigermaßen übersehen zu können, fassen wir uns kurz und sagen, daß Herkules,

---

*) Die Mythe ist aus den „Bacchen" des Euripides und aus Ovid's Metamorph., III. 511 ff., bekannt. Pentheus, König von Theben und Enkel des Kadmos, ist, obgleich ein Sohn der Agave, der Schwester Semele's, dem Bacchusdienste feindlich. Wie er (was Ovid allerdings nicht erzählt) auf eine Fichte steigt, um den geheimen Dienst der Mänaden zu belauschen, wird er von seiner Mutter gesehen, und die Mänaden stürzen sich auf ihn. Die „Quelle" dagegen, die hier erwähnt wird, hat Beziehung auf die Erzählung des auch im griechischen Texte erwähnten Aktäon, der in einen Hirsch verwandelt wurde. Seinen Namen hat indessen Goethe ausgelassen.

**) Das ganze Stück schließt sich nur lose an den Text des Philostrat an. Für die Mythe vgl. Horaz' Carm., I. 10.

***) Freie Bearbeitung des Stoffs mit vielen eigenen Reflexionen Goethe's.

der Alkmene Sohn, dem Künstler hinreiche, und er sich u
alles Uebrige, was nach und nach auf diesen Namen gehäu
worden, keineswegs umzuthun braucht.

Götter und gottähnliche Wesen sind gleich nach der Gebu
vollendet: Pallas entspringt dem Haupte Jupiter's geharnisc
Merkur spielt den diebischen Schalk, ehe sich's die Wöchner
versieht. Diese Betrachtung müssen wir festhalten, wenn w
folgendes Bild recht schätzen wollen.

Herkules in Windeln. Nicht etwa in der Wiege u
auch nicht einmal in Windeln, sondern ausgewindelt wie ob
Merkur. Kaum ist Alkmene durch List der Galanthis*) vo
Herkules genesen, kaum ist er in Windeln nach löblicher Amme
weise beschränkt, so schickt die betrogene, unversöhnliche Ju
unmittelbar bei eintretender Mitternacht zwei Schlangen auf d
Kind. Die Wöchnerin fährt entsetzt vom Lager; die beihelfend
Weiber, nach mehrtägiger Angst und Sorge nochmals au
geschreckt, fahren hilflos durch einander. Ein wildes Getümm
entsteht in dem so eben hochbeglückten Hause.

Trotz diesem Allem wäre der Knabe verloren, entschlösse
sich nicht kurz und gut. Rasch befreit er sich von den lästig
Banden, faßt die Schlangen mit geschicktem Griff unmittelb
unter dem Kopf an der obersten Kehle, würgt sie; aber
schleppen ihn fort, und der Kampf entscheidet sich zuletzt a
Boden. Hier kniet er; denn die Weisheit des Künstlers will n
die Kraft der Arme und Fäuste darstellen. Diese Glieder si
schon göttlich; aber die Kniee des neugebornen Menschenkind
müssen erst durch Zeit und Nahrung gestärkt werden; diesm
brechen sie zusammen wie jedem Säugling, der aufrecht steh
sollte. Also Herkules am Boden. Schon sind von dem Dr
der kindischen Faust Lebens- und Ringelkräfte der Drach
aufgelöst; schlaff ziehen sich ihre Windungen am Estrich,
neigen ihr Haupt unter Kindesfaust und zeigen einen The
der Zähne scharf und giftvoll, die Kämme welk, die Augen g
schlossen, die Schuppen glanzlos. Verschwunden ist Gold u
Purpur ihrer sonst ringelnden Bewegung und, anzudeuten i
völliges Verlöschen, ward ihre gelbe Haut mit Blut bespritzt.

Alkmene, im Unterkleide, mit fliegenden Haaren, wie sie de
Bette entsprang, streckt aus die Hände und schreit. Da

*) Ueber diese Dienerin Alkmene's, die für ihre Täuschung der Juno
ein Wiesel verwandelt wurde, vgl. Ovid's Metamorph., IX. 306 ff.

scheint sie, über die Wunderthat betroffen, sich zwar vom Schrecken zu erholen, aber doch ihren eigenen Augen nicht zu trauen. Die immer geschäftigen Weiber möchten, bestürzt, sich gegen einander verständigen. Auch der Vater*) ist aufgeregt; unwissend, ob ein feindlicher Ueberfall sein Haus ergriff, sammelt er seine getreuen Thebaner und schreitet heran zum Schutze der Seinigen. Das nackte Schwert ist zum Hieb aufgehoben, aber aus den Augen leuchtet Unentschlossenheit; ob er staunt oder sich freut, weiß ich nicht; daß er als Retter zu spät komme, sieht er glücklicherweise nur allzu deutlich.

Und so bedarf denn dieser unbegreifliche Vorgang einer höheren Auslegung; deshalb steht Tiresias in der Mitte, uns zu verkündigen die überschwängliche Größe des Helden. Er ist begeistert, tief und heftig Athem holend nach Art der Wahrsagenden. Auch ist in der Höhe nach löblichem dichterischem Sinn die Nacht als Zeuge dieses großen Ereignisses in menschlicher Gestalt beigesellt; sie trägt eine Fackel in der Hand, sich selbst erleuchtend, damit auch nicht das Geringste von diesen großen Anfängen unbemerkt bleibe.

Indem wir nun bewundernd uns vor die Einbildungskraft stellen, wie Wirklichkeit und Dichtung verschwistert äußere That und tieferen Sinn vereinigen, so begegnet uns in den Herkulanischen Alterthümern derselbe Gegenstand, freilich nicht in so hochsinnlicher Sphäre, aber dennoch sehr schätzenswerth. Es ist eigentlich eine Familienscene, verständig gedacht und symbolisirt. Auch hier finden wir Herkules am Boden, nur hat er die Schlangen ungeschickt angefaßt, viel zu weit abwärts; sie können ihn nach Belieben beißen und ritzen. Die bewegteste Stellung der Mutter nimmt die Mitte des Bildes ein; sie ist herrlich, von den Alten bei jeder schicklichen Gelegenheit wiederholt. Amphitruo auf einem Thronsessel — denn bis zu seinen Füßen hat sich der Knabe mit den Schlangen herangebalgt — eben im Begriff aufzustehen, das Schwert zu ziehen, befindet sich in zweifelhafter Stellung und Bewegung. Gegen ihm über der Pädagog. Dieser alte Hausfreund hat den zweiten Knaben auf den Arm genommen und schützt ihn vor Gefahr.

Dieses Bild ist Jedermann zugänglich und höchlich zu schätzen, ob es gleich schwächerer Zeichnung und Behandlung nach auf ein höheres vollkommenes Original hindeutet.

---

*) S. Z. 31.

Aus dieser liebenswürdigen Wirklichkeit hat sich nun ein dritter Künstler in das Höchste gehoben, der, wie Plinius meldet,*) eben den ganzen Himmel um Zeus versammelte, damit Geburt und That des kräftigen Sohnes auf Erden für ewige Zeiten bestätigt sei. Zu diesem hohen geistigen Sinne, daß ohne Bezug des Oberen und Unteren nichts dämonisch Großes zu erwarten sei, haben die Alten, wie wir schon öfters rühmen müssen, ihre künstlerischen Arbeiten hingelenkt. Auch war bei Minervens Geburt derselbige Fall; und wird nicht noch bis auf diesen Tag bei Geburt eines bedeutenden Kindes, um sie zu bewahrheiten, zu bekräftigen und zu verehren, Alles, was Großes und Hohes den Fürsten umgiebt, herbeigerufen?

Nun, zum Zeugniß, wie die Alten aus der Fülle der Umgebung den Hauptmoment herauszuheben und einzeln darzustellen das Glück gehabt, erwähnen wir einer sehr kleinen antiken Münze von der größten Schönheit, deren Raum das tüchtige Kind mit den Schlangen im Konflikt bis an den letzten Rand vollkommen ausfüllt. Möge ein kräftiger junger Künstler einige Jahre seine Bemühungen diesem Gegenstande schenken!

Wir schreiten nun fort in das Leben des Helden, und da bemerken wir, daß man eigentlich zu viel Gewicht auf seine zwölf Arbeiten gelegt, wie es geschieht, wenn eine bestimmte Zahl und Folge ausgesprochen ist, da man denn wol immer ein Dutzend ähnlicher Gegenstände in einem Kreise beisammen sehen mag. Doch gewiß finden sich unter den übrigen Thaten des Helden, die er aus reinem Willen oder auf zufällige Anregung unternahm, noch wichtige, mehr erfreuliche Bezüge. Glücklicherweise giebt unsere Galerie hievon die schönsten Beispiele.

Herkules und Acheloos.

Um dieses Bild klar ins Anschauen zu fassen, mußt Du, mein Sohn, Dich wohl zusammennehmen und voraus erfahren, daß Du auf ätolischem Grund und Boden seiest. Diese Heroine

*) Vgl. Plinius' Nat. hist., lib. XXXV. 36. Cap. 9. Plinius spricht von zwei Bildern des Zeuxis, die Goethe hier in eins zusammenzieht: „Magnificus est et Jupiter ejus in throno adstantibus diis et Hercules infans dracones strangulans, Alcmena matre coram pavente et Amphitryone." Auf diesen öfters begangenen Fehler macht schon Welcker, ohne Goethe's Namen zu nennen, aufmerksam.

mit Buchenlaub bekränzt, von ernstem, ja widerwilligem Ansehen, ist die Schutzgöttin der Stadt Kalydon; sie wäre nicht hier, wenn nicht das ganze Volk die Mauern verlassen und einen Kreis geschlossen hätte, dem ungeheuersten Ereigniß zuzusehen.

Denn Du siehst hier den König Oeneus in Person, traurig, wie es einem König ziemt, der zu seiner und der Seinen Errettung kein Mittel sieht. Wovon aber eigentlich die Rede sei, begreifen wir näher, wenn wir seine Tochter neben ihm sehen, zwar als Braut geschmückt, jedoch gleichfalls niedergeschlagen, mit abgewendetem Blicke.

Was sie zu sehen vermeidet, ist ein unwillkommener, furchtbarer Freier, der gefährliche Grenznachbar, Flußgott Acheloos. Er steht in derbster Mannsgestalt, breitschulterig, ein Stierhaupt zu tragen mächtig genug. Aber nicht allein tritt er auf; zu beiden Seiten stehen ihm die Truggestalten, wodurch er die Kalydonier schrecket. Ein Drache, in fürchterlichen Windungen aufgereckt, roth auf dem Rücken, mit strotzendem Kamm, von der andern Seite ein munteres Pferd*) von schönster Mähne, mit dem Fuß die Erde schlagend, als wenn es zum Treffen sollte. Betrachtest Du nun wieder den furchtbaren Flußgott in der Mitte, so entsetzest Du Dich vor dem wilden Bart, aus welchem Quellen hervortriefen. So steht nun Alles in größter Erwartung, als ein tüchtiger Jüngling herantritt, die Löwenhaut abwerfend und eine Keule in der Hand behaltend.

Hat man nun bisher das Vergangene deutungsweise vorgeführt, so siehst Du, nun verwandelte sich Acheloos in einen mächtig gehörnten Stier, der auf Herkules losrennt. Dieser aber faßt mit der linken Hand das Horn des dämonischen Ungeheuers und schlägt das andere mit der Keule herab. Hier fließt Blut, woraus Du siehst, daß der Gott in seiner innersten Persönlichkeit verwundet ist. Herkules aber, vergnügt über seine That, betrachtet nur Dejanira; er hat die Keule weggeworfen und reicht ihr das Horn zum Unterpfand. Künftig wird es zu den Händen der Nymphen gelangen, die es mit Ueberfluß füllen, um die Welt zu beglücken.**)

---

*) Der Text der Stelle ist unsicher; in neueren Ausgaben steht „Stier" statt „Pferd".

**) „Künftig . . . beglücken" — Zusatz Goethe's.

Herkules und Nessus.*)

Diese brausenden Fluthen, welche, angeschwollen, Felsen und Baumstämme mit sich führend, jedem Reisenden die sonst bequeme Furth versagen, es sind die Fluthen des Euenos, des kalydonischen Landstroms. Hier hat ein wundersamer Fährmann seinen Posten genommen, Nessus, der Zentaur, der einzige seines Gelichters, der aus Pholoë**) den Händen des Herkules entrann. Hier aber hat er sich einem friedlichen, nützlichen Geschäft ergeben; er dient mit seinen Doppelkräften jedem Reisenden; diese will er auch für Herkules und die Seinigen verwenden.

Herkules, Dejanira und Hyllus kamen im Wagen zum Flusse; hier machte Herkules, damit sie sicherer überkämen, die Eintheilung, Nessus sollte Dejaniren übersetzen, Hyllus aber auf dem Wagen sich durchbringen; Herkules gedachte watend zu folgen. Schon ist Nessus hinüber. Auch Hyllus hat sich mit dem Wagen gerettet, aber Herkules kämpft noch gewaltig mit dem Flusse. Indessen vermißt sich der Zentaur gegen Dejaniren; der Hilferufenden gleich gewärtig, faßt Herkules den Bogen und sendet einen Pfeil auf den Verwegenen. Er schießt; der Pfeil trifft; Dejanira reicht die Arme gegen den Gemahl. Dies ist der Augenblick, den wir im Bilde bewundern. Der junge Hyllus erheitert die gewaltsame Scene; ans Ufer gelangt, hat er sogleich die Leitriemen an den Wagen gebunden, und nun steht er droben, klatscht in die Hände und freut sich einer That, die er selbst nicht verrichten konnte. Nessus aber scheint das tödtliche Geheimniß Dejaniren noch nicht vertraut zu haben.

Betrachtung.

Wir halten fest im Auge, daß bei Herkules auf Persönlichkeit Alles gemeint sei; nur unmittelbare That sollte den Halbgott verherrlichen. Mit Händen zu ergreifen, mit Fäusten

*) Goethe verändert die Anordnung. Bei Philostrat ist Herkules mit seinem Sohne Hyllus im Wagen, nicht wie hier Jeder allein; auch wird dort das Geschenk des sterbenden Nessus an Dejanira erwähnt.

**) Ort in Arkadien, nahe bei Erymanthus, wo Herkules die Zentauren besiegte.

u zerschmettern, mit Armen zu erdrücken, mit Schultern zu er-
ragen, mit Füßen zu erreichen, das war seine Bestimmung und
ein Geschick. Bogen und Pfeile dienten ihm nebenher, um in
ie Ferne zu wirken; als Nahwaffe gebrauchte er die Keule,
und selbst diese öfters nur als Wanderstab. Denn gewöhnlich,
um die That zu beginnen, wirft er sie weg, ebenso auch die
Löwenhaut, die er mehr als ein Siegeszeichen denn für ein
Gewand trägt. Und so finden wir ihn immer auf sich selbst
gestützt, im Zweikampf, Wettstreit, Wetteifer überall ehrenvoll
auftretend.

Daß seine Gestalt von dem Künstler jedesmal nach der
nächsten Bestimmung modifizirt worden, können wir weissagen,
wobei die köstlichsten, klassischsten Reste uns zu Hilfe kommen,
nicht weniger Zeugnisse der Schriftsteller, wie wir sogleich sehen
werden.

Herkules und Antäus.

Der libysche Wegelagerer verläßt sich auf seine Kräfte,
die von der Mutter Erde nach jedem Verlust durch die mindeste
Berührung wieder erstattet werden. Er ist im Begriff, die Er-
schlagenen zu begraben, und man muß ihn wol für einen
Sohn des Bodens halten; denn er gleicht einer roh gebildeten
Erdscholle. Er ist fast ebenso breit als lang, der Hals mit den
Schultern zusammengewachsen; Brust und Hals scheinen so hart,
als wenn der Erzarbeiter sie mit Hämmern getrieben hätte.
Fest steht er auf seinen Füßen, die nicht gerade, aber tüchtig
gebildet sind.

Diesem vierschrötigen Boxer steht ein gelenker Held ent-
gegen, gestaltet, als wenn er zu Faustkämpfen ganz allein ge-
boren und geübt sei. Ebenmaß und Stärke der Glieder geben
das beste Zutrauen; sein erhabenes Ansehen läßt uns glauben,
daß er mehr sei als ein Mensch. Seine Farbe ist rothbraun,*)
und die aufgelaufenen Adern verrathen innerlichen Zorn,**) ob
er sich gleich zusammennimmt, um als ein von beschwerlicher

---

*) Bei Philostrat ist Antäus schwarz.

**) Der Ausdruck im griechischen Text (ἔστιν αὐτῷ καὶ ἄνθος αἵματος) bedeutet, daß ihm das Blut gewissermaßen an die Oberfläche tritt, also ein Rothwerden der Aufregung, die der Kampf herbeiführt.

Wanderung Angegriffener nicht etwa hier den Kürzern zu ziehen. Solchen Verzug fühlt Antäus nicht; schwarz von der Sonne gebrannt, tritt er frech dem Helden entgegen, nur daß er sich die Ohren verwahrt,*) weil dorthin die ersten, mächtigsten Schläge fallen.

Dem Helden jedoch ist nicht unbewußt, daß er weder mit Stoß noch Schlag das Ungeheuer erlegen werde. Denn Gäa, die Mutter, stellt ihren Liebling, wie er sie nur im Mindesten berührt, in allen Kräften wieder her. Deshalb faßt Herkules den Antäus in der Mitte, wo die Rippen sind, hält ihm die Hände hinterwärts zusammen, stemmt den Ellenbogen gegen den keuchenden Bauch und stößt ihm die Seele aus. Du siehst, wie er winselnd auf die Erde herabblickt, Herkules hingegen voller Kraft bei der Arbeit lächelt. Daß auch Götter diese That beobachten, kannst Du an der goldenen Wolke sehen, die, auf den Berg gelagert, sie wahrscheinlich bedeckt. Von dorther kommt ja Merkur, als Erfinder des Faustkampfes,**) den Sieger zu bekränzen.

Herkules und Atlas.

Diesmal treffen wir unsern Helden nicht kämpfend noch streitend, nein, der löblichste Wetteifer hat ihn ergriffen; im Dulden will er hilfreich sein. Denn auf seinem Wege zu den libyschen Hesperiden, wo er die goldenen Aepfel gewinnen sollte, findet er Atlas, den Vater jener Heroinen, unter der ungeheuern Last des Firmamentes, das ihm zu tragen auferlegt war, fast erliegend. Wir sehen die riesenhafte Gestalt auf ein Knie niedergedrückt; Schweiß rinnt herab. Den eingezogenen Leib und dessen Darstellung bewundern wir; er scheint wirklich eine Höhle, aber nicht finster; denn er ist, durch Schatten und Widerscheine, die sich begegnen, genugsam erleuchtet, dem Maler als ein großes Kunststück anzurechnen. Die Brust dagegen tritt mächtig hervor in vollem Lichte; sie ist kräftig, doch scheint sie gewaltsam ausgedehnt. Ein tiefes Athemholen glaubt man zu bemerken; so scheint auch der Arm zu zittern, welcher die himmlischen Kreise stützt. Was aber in diesen sich bewegt, ist nicht körperlich ge-

*) „ξυνδέων τὸ οὖς“ — es ist zu denken, daß er eine Kappe aufsetzt.

**) Man vgl. z. B. Horaz' Carm., I. 10. 3–4.

malt, sondern als in Aether schwimmend; die beiden Bären sieht man sowie den Stier; auch Winde blasen, theils gemeinsam, theils widerwärtig, wie es sich in der Atmosphäre begeben mag.*)

Herkules aber tritt hinzu, im Stillen begierig, auch dieses Abenteuer zu bestehen; er bietet nicht geradezu dem Riesen seine Dienste, aber bedauert den gewaltsamen Zustand und erweist sich nicht abgeneigt, einen Theil der Last zu übertragen; der Andere dagegen ist es wohl zufrieden und bittet, daß er das Ganze nur auf kurze Zeit übernehmen möge. Nun sehen wir die Freudigkeit des Helden zu solcher That; aus seinem Angesicht leuchtet Bereitwilligkeit; die Keule ist weggeworfen; nach Bemühung streben die Hände. Diese lebhafte Bewegung ist durch Licht und Schatten des Körpers und aller Glieder kräftig hervorgehoben, und wir zweifeln keinen Augenblick, die ungeheure Last von den Schultern des Einen auf die Schultern des Andern herübergewälzt zu sehen.

*

Untersuchen wir uns recht, so können wir den Herkules nicht als gebietend, sondern immer als vollbringend in der Einbildungskraft hervorrufen, zu welchen Zwecken ihn denn auch die Fabel in die entschiedensten Verhältnisse gesetzt hat. Er verlebt seine Tage als Diener, als Knecht; er freut sich keiner Heimath; theils zieht er auf Abenteuer umher, theils in Verbannung; mit Frau und Kindern ist er unglücklich sowie mit schönen Günstlingen, zu deren Betrachtung wir nun aufgefordert sind.

Herkules und Hylas.**)

Der Held als Jüngling begleitet die Argonautenfahrt, einen schönen Liebling, den Hylas, an der Seite. Dieser, knabenhaft, Wasser zu holen, steigt in Mysien ans Land, um nicht zurückzukehren. Hier sehen wir, wie es ihm ergangen; denn als er unklug von einem abschüssigen Ufer herab die klare Welle schöpfen will, wie sie in dichtem Waldgebüsch reichlich hervorquillt, findet es eine lüsterne Nymphe gar leicht, ihn hinabzustoßen. Noch kniet sie oben in derselben Handlung

*) Diese Ausführung ist hinzugesetzt.

**) Ueber den Raub des Hylas vgl. Hyginus' Fab. 14 u. 271.

und Bewegung. Zwei andere, aus dem Wasser erhoben, verbünden sich mit ihr; vier Hände, glücklich verschlungen, sind beschäftigt, den Knaben unterzutauchen, aber mit so ruhiger, schmeichelnder Bewegung, wie es Wellengöttinnen geziemt. Noch ist die Linke des Knaben beschäftigt, den Krug ins Wasser zu tauchen; seine Rechte, wie zum Schwimmen ausgestreckt, mag nun auch bald von den holdseligen Feindinnen ergriffen werden. Er wendet sein Gesicht nach der ersten, gefährlichsten, und wir würden dem Maler einen hohen Preis zuerkennen, welcher die Absicht des alten Künstlers uns wieder belebt vor Augen stellte. Dieses Mienenspiel von Furcht und Sehnsucht, von Scheu und Verlangen auf den Gesichtszügen des Knaben würde das Liebenswürdigste sein, was ein Künstler uns darstellen könnte. Wüßte er nun den gemeinsamen Ausdruck der drei Nymphen abzustufen, entschiedene Begierde, dunkles Verlangen, unschuldige, gleichsam spielende Theilnahme zu sondern und auszudrücken, so würde ein Bild entstehen, welches auf den Beifall der sämmtlichen Kunstwelt Anspruch machen dürfte.

Aber noch ist das Gemälde nicht vollendet, noch schließt sich ein herrlicher, unentbehrlicher Theil daran. Herkules als liebender Jüngling drängt sich durchs Dickicht; er hat den Namen seines Freundes wiederholt gerufen. Hylas, Hylas!*) tönt es durch Fels und Wald, und so antwortet auch das Echo Hylas, Hylas! Solche triegerische Antwort vernehmend, steht der Held stille; sein Horchen wird uns deutlich, denn er hat die linke Hand gar schön gegen das linke Ohr gehoben. Wer nun auch hier die Sehnsucht des getäuschten Wiederfindens ausdrücken könnte, der wäre ein Glücklicher, den wir zu begrüßen wünschen.

Herkules und Abderos.**)

Hier hat der Kräftige das Viergespann des Diomedes***) mit der Keule bezwungen; eine der Stuten liegt todt, die andere

---

*) Vgl. Virgil's Eclog. VI. 44: „ut litus Hyla, Hyla omne sonaret“.

**) Im griechischen Text „Ἀβδήρου ταφαί“ (das Grab des Abderos). Ueber die Mythe s. Apollodor, II. 5.

***) Nicht der aus der Ilias bekannte, sondern der König der thrakischen Bistoner. — Uebrigens ist nicht etwa die Tödtung der Rosse des Diomedes, die ja eine der zwölf Arbeiten des Herkules war, Gegenstand des Bildes, sondern das in der vorigen Note Angegebene.

zappelt, und wenn die dritte wieder aufzuspringen scheint, so sinkt die vierte nieder, rauchhaarig und wild sämmtlich anzusehen. Die Krippen aber sind mit menschlichen Gliedern und Knochen gefüllt, wie sie Diomed seinen Thieren zur Nahrung vorzuwerfen pflegte. Der barbarische Rossenährer selbst liegt erschlagen bei den Bestien, wilder anzuschauen als diese.

Aber ein schwereres Geschäft als die That vollbringt nun der Held; denn das Obertheil eines schönen Knaben schlottert in der Löwenhaut. Wohl, wohl, daß uns die untere Hälfte verdeckt scheint; denn nur einen Theil seines geliebten Abderos trägt Herkules hinweg, da der andere schon in der Hitze des gräßlichen Kampfes von den Ungeheuern aufgezehrt ist.

Darum blickt der Unbezwingliche so bekümmert vor sich hin; Thränen scheint er zu vergießen, doch er nimmt sich zusammen und sinnt schon auf eine würdige Grabstätte. Nicht etwa ein Hügel, eine Säule nur soll den Geliebten verewigen: eine Stadt*) soll gebaut werden, jährliche Feste gewidmet, herrlich an allerlei Arten Wettspiel und Kampf, nur ohne Pferderennen; das Andenken dieser verhaßten Thiere sei verbannt!

*

Die herrliche Komposition, welche zu dieser Beschreibung Anlaß gegeben, tritt sogleich vor die Phantasie, und der Werth solcher zur Einheit verknüpften mannichfaltigen, bedeutenden, deutlichen Aufgabe wird sogleich anerkannt.

Wir lenken daher unsere Betrachtung nur auf die bedenkliche Darstellung der zerfleischten Glieder, welche der Künstler, der uns die Verstümmlung des Abderos so weislich verbarg, reichlich in den Pferdekrippen ausspendet.

Betrachtet man die Forderungen genauer, so konnten freilich die Ueberreste des barbarischen Futters nicht vermißt werden; man beruhige sich mit dem Ausspruch: Alles Nothwendige ist schicklich!**)

In den von uns dargestellten und bearbeiteten Bildern finden wir das Bedeutende niemals vermieden, sondern vielmehr dem Zuschauer mächtig entgegengebracht. So finden wir die Köpfe und Schädel, welche der Straßenräuber am alten Baume

*) Dem Abderos wird mythisch die Gründung der Stadt Abdera in Thrazien zugeschrieben, die historisch erst durch Timesios von Klazomenä geschehen ist.

**) Man vgl. hiezu die tadelnden Bemerkungen von Friedrichs, S. 65 ff.

als Trophäen aufgehängt; ebenso wenig fehlen die Köpfe der Freier Hippodamia's,*) am Palaste des Vaters aufgesteckt, und wie sollen wir uns bei den Strömen Blutes benehmen, die in so manchen Bildern, mit Staub vermischt, hin und wieder fließen und stocken! Und so dürfen wir wol sagen: Der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne. Und ist es bei uns Neueren nicht derselbe Fall? Denn wo wollten wir in Kirchen und Galerien die Augen hinwenden, nöthigten uns nicht vollendete Meister, so manches widerwärtige Martyrthum dankbar und behaglich anzuschauen!

*

Wenn wir uns in dem Vorigen für unfähig erklärt haben, die Gestalt des Herkules als eines Herrschenden, Gebietenden, Antreibenden in unserer Einbildungskraft hervorzubringen, und wir ihn dagegen nur als dienend, wirkend, leistend anerkennen wollten, so gestehen wir doch gegenwärtig ohne Beschämung, daß der Genius alter Kunst unsere Fähigkeiten weit überflügelt und dasjenige, was jene für unthunlich hielten, schon längst geliefert hat. Denn wir führen uns zur Erinnerung, daß vor dreißig Jahren sich in Rom der Abguß eines nach England gewanderten Kopfes befand, den Herkules vorstellend, von königlichem Ansehen. In der ganzen Form des Hauptes sowie in der Bestimmung einzelner Gesichtszüge war der höchste Friede ausgedrückt, den Verstand und klarer Sinn allein dem Antlitz des Menschen verleihen mag. Alles Heftige, Rohe, Gewaltsame war verschwunden, und jeder Beschauende fühlte sich beruhigt in der friedlichen Gegenwart. Diesem huldigte man unbedingt als seinem Herrn und Gebieter, ihm vertraute man als Gesetzgeber, ihn hätten wir in jedem Falle zum Schiedsrichter gewählt.

Herkules und Telephus.**)

Und so finden wir den Helden auch in dem zartesten Verhältnisse, als Vater zum Sohn, und hier bewährt sich aber-

*) Vgl. Werke, VII. S. 124, erste Note.

**) Telephos ist Sohn des Herkules von Auge (der Strahlenden), Tochter des Aleos, Königs von Tegea. Sein Name stammt nach Apollodor von der Hirschkuh, die ihn gesäugt hat (θηλή — ἔλαφος).

mals die große Beweglichkeit griechischer Bildungskraft. Wir finden den Helden auf dem Gipfel der Menschheit. Leider hat die neuere Kunst durch religiöse Zufälligkeiten verhindert, die köstlichsten Verhältnisse nachzubilden — den Bezug vom Vater zum Sohn, vom Ernährer zum Säugling, vom Erzieher zum Zögling, da uns doch die alte Kunst die herrlichsten Dokumente dieser Art hinterließ. Glücklicherweise darf jeder Kunstfreund nur die Herkulanischen Alterthümer aufschlagen, um sich von der Vortrefflichkeit des Bildes zu überzeugen, welches zu rühmen wir uns berufen fühlen.

Hier steht Herkules, heldenhaft geschmückt; ihm fehlt keines jener bekannten Beizeichen. Die Keule, vom Löwenfell behangen und bepolstert, dient ihm zur bequemen Stütze; Köcher und Pfeile ruhen unter dem sinkenden Arm. Die linke Hand auf den Rücken gelegt, die Füße über einander geschlagen, steht er beruhigt, vom Rücken anzusehen, das mit Kranz und Binde zierlich umwundene Haupt nach uns wendend und zugleich den kleinen, am Reh säugenden Knaben betrachtend.

Reh und Knabe führen uns wieder auf Myron's Kuh zurück. Hier ist eine ebenso schöne, ja mehr elegante, sentimentale Gruppe, nicht so genau in sich geschlossen wie jene; denn sie macht den Antheil eines größern Ganzen. Der Knabe, indem er säugt, blickt nach dem Vater hinauf; er ist schon halbwüchsig, ein Heldenkind, nicht bewußtlos.

Jedermann bewundere, wie die Tafel ausgefüllt sei; vorn in der Mitte steht ein Adler feierlich, ebenso zur Seite liegt eine Löwengestalt, anzudeuten, daß durch dämonische und heroische Gegenwart diese Bergeshöhen zum friedlichen Paradies geworden. Wie sollen wir aber diese Frau ansprechen, welche dem Helden so mächtig ruhig gegenüber sitzt? Es ist die Heroine des Berges; maskenhaft starr blickt sie vor sich hin, nach Dämonenweise untheilnehmend an allem Zufälligen. Der Blumenkranz ihres Hauptes deutet auf die fröhlichen Wiesen der Landschaft, Trauben und Granatäpfel des Fruchtkorbes auf die Gartenfülle der Hügel, so wie ein Faun über ihr uns bezeugt, daß zu gesunder Weide die beste Gelegenheit auf den Höhen sei. Auch er bedeutet nur die Gelegenheit des Ortes, ohne Theil an dem zarten und zierlichen Ereigniß zu nehmen. Gegenüber jedoch begleitet den väterlichen Helden eine beschwingte Göttin, bekränzt wie er; sie hat ihm den Weg durch die Wildniß gezeigt, sie deutet ihm nun auf den wundersam erhaltenen

und glücklich herangewachsenen Sohn. Wir benamsen sie nicht; aber die Kornähren, die sie führt, deuten auf Nahrung und Vorsorge. Wahrscheinlich ist sie es, die den Knaben der säugenden Hinde untergelegt hat.

An diesem Bilde sollte sich jeder Künstler in seinem Leben einmal versucht haben; er sollte sich prüfen, um zu erfahren, wie ferne es möglich sei, das, was dieses Bild durch Ueberlieferung verloren haben mag, wiederherzustellen, ohne daß dem Hauptbegriff der in sich vollendeten Komposition geschadet werde. Sodann wäre die Frage, wie die Charaktere zu erhalten und zu erhöhen sein möchten. Ferner könnte dieses Bild, in allen seinen Theilen vollkommen ausgeführt, die Fertigkeit und Geschicklichkeit des Künstlers auf das Unwidersprechlichste bewähren.

Herkules und Thiodamas.

Dem Helden, dessen höchstes Verdienst auf tüchtigen Gliedern beruht, geziemt es wol, einen seiner Arbeit gemäßen Hunger zu befriedigen; und so ist Herkules auch von dieser Seite berühmt und dargestellt. Heißhungrig findet er einst gegen Abend auf dem schroffsten Theil der Insel Rhodus, von Lindiern bewohnt, einen Ackersmann, den kümmerlichsten Bodenraum mit Pflugschaar aufreißend. Herkules handelt um die Stiere;*) gutwillig will sie ihm der Mann nicht abtreten. Ohne Umstände ergreift der Held den einen, tödtet, zerlegt ihn, weiß Feuer zu verschaffen und fängt an, sich eine gute Mahlzeit vorzubereiten.

Hier steht er, aufmerksam auf das Fleisch, das über den Kohlen bratend schmort. Er scheint mit großem Appetit zu erwarten, daß es bald gar werde, und beinahe mit dem Feuer zu hadern, daß es zu langsam wirke. Die Heiterkeit, welche sich über seine Gesichtszüge verbreitet, wird keineswegs gestört, als der in seinen nützlichsten Thieren höchst beschädigte Ackersmann ihn mit Verwünschungen, mit Steinen überfällt. Der Halbgott steht in seinen großen Formen, der Landmann als ein alter, schroffer, strauchwilder, roher, derber Mann, den Körper bekleidet, nur Kniee, Arme, was Kraft andeutet, entblößt.

Die Lindier verehren immerfort zum Andenken dieses Ereignisses den Herkules an hohen Festtagen mit Verwünschungen

*) Dies steht nicht im Texte.

und Steinwerfen, und er in seiner unverwüstlichen guten Laune
hut ihnen immer dagegen Manches zu Gute.

Die Kunst, wenn sie lange mit Gegenständen umgeht,
vird Herr über dieselben, so daß sie den würdigsten eine leichte,
ustige Seite wol abgewinnt. Auf diesem Wege entsprang auch
egenwärtiges Bild.

Es ist zur Bearbeitung höchst anlockend. Im schönen
Gegensatz steht eine große, heitere Heldennatur gegen eine rohe
ndringende, kräftige Gewalt, die erste ruhig, aber bedeutend
n ihren Formen, die zweite durch heftige Bewegung auffallend.
Man denke sich die Umgebung dazu! Ein zweiter Stier, noch
m Pfluge, geringes aufgerissenes Erdreich, Felsen daneben,
ine glückliche Beleuchtung vom Feuer her. Wäre dies nicht
in schönes Gegenstück zum Ulyß bei dem Cyklopen, im
eitersten Sinne ein glücklicher Gegensatz?

Herkules bei Admet.*)

Und so mag denn dieses heitere Bild unsere diesmalige
Arbeit beschließen. Ein treulich mitwirkender Kunstfreund ent=
arf es vor Jahren zum Versuch, inwiefern man sich der an=
ken Behandlungsweise solcher Gegenstände einigermaßen nähern
önne. Der Raum ist wol das Doppelte so breit als hoch und
nthält drei verschiedene Gruppen, welche kunstreich zusammen
erbunden sind. In der Mitte ruht Herkules, riesenhaft, auf
olster gelehnt, und kommt durch diese Lage mit den übrigen
ehenden Figuren ins Gleichgewicht. Der vor ihn gestellte
peisetisch, das unter ihm umgestürzte Weingefäß deuten schon auf
ichlich eingenommenen Genuß, mit welchem sich jeder Andere
ol begnügt hätte; dem Helden aber soll sich das Gastmahl
nmerfort erneuern. Deshalb sind zu seiner Rechten drei Diener
eschäftigt. Einer, die Treppe heraufsteigend, bringt auf mäch=
ger Schüssel den fettesten Braten. Ein anderer ihm nach, die
hweren Brodkörbe kaum erschleppend. Sie begegnen einem
ritten, der hinab zum Keller gedenkt, eine umgekehrte Kanne
m Henkel schwenkt und, mit dem Deckel klappernd, über die
rinklust des mächtigen Gastes ungehalten scheint. Alle drei
ögen sich verdrießlich über die Zudringlichkeit des Helden be=
rechen, dessen Finger der rechten Hand den im Alterthum als

*) Nach der „Alkestis" des Euripides.

Ausdruck von Sorgseligkeit so beliebten Akt des Schnalzens auszuüben bewegt sind. Zur Linken aber steht Admet, eine Schale darreichend, in ruhiger Stellung des freundlichsten Wirthes. Und so verbirgt er dem Gast die traurige Scene, die durch einen Vorhang von dem bisher beschriebenen offenen Raume getrennt wird, dem Zuschauer jedoch nicht verborgen bleibt.

Aus diesem dunkeln Winkel, wo eine Anzahl trostloser Frauen ihre abgeschiedene Herrin bedauern, trat ein Knabe hervor, der, den Vater beim Mantel fassend, ihn hereinzuziehen und ihm Theilnahme an dem unseligen Familiengeschick aufzunöthigen gedenkt. Durch Gestalt und Handlung dieses Kindes wird nun das Innere mit dem Aeußern verbunden, und das Auge kehrt gern über Gast und Knechte die Treppe hinab in das weite Vorhaus und in den Feldraum vor demselben, wo man noch einen Hausgenossen beschäftigt sieht, ein aufgehängtes Schwein zu zerstücken, um die entschiedene Speiselust des Gastes anzudeuten und auf deren Unendlichkeit scherzhaft hinzuweisen.

Da jedoch weder die wohldurchdachte Komposition noch die Anmuth der Einzelnheiten, noch weniger das Glück, womit Licht und Schatten, von Farbe begleitet, einander entgegengesetzt sind, sich keineswegs durch Worte aussprechen lassen, so wünschen wir gedachtes Blatt den Kunstfreunden gelegentlich nachgebildet mitzutheilen, um die früheren Absichten durch ein Beispiel auszusprechen und womöglich zu rechtfertigen.

*

Mag nun unser Leser zurückschauen auf das Verzeichniß, worin wir sämmtliche Philostratische Gemälde vorausgeschickt, so wird er gewiß mit uns die Empfindung theilen, wenn wir bekennen, daß wir höchst ungern uns in der Hälfte von einer so erfreulichen Aufstellung trennen. Viele Jahre lagen die Vorarbeiten unbenutzt; ein glücklicher Augenblick vergönnte, sie wieder vorzunehmen.

Möge das, was wir vorgetragen haben, nicht blos gelesen, in der Einbildungskraft hervorgerufen werden, sondern in die Thatkraft jüngerer Männer übergehen! Mehr als alle Maximen, die doch Jeder am Ende nach Belieben auslegt, können solche Beispiele wirken; denn sie tragen den Sinn mit sich, worauf Alles ankommt, und beleben, wo noch zu beleben ist.

Antik und Modern.

Da ich in Vorstehendem genöthigt war, zu Gunsten des Alterthums, besonders aber der damaligen bildenden Künstler, so viel Gutes zu sagen, so wünschte ich doch nicht mißverstanden zu werden, wie es leider gar oft geschieht, indem der Leser sich eher auf den Gegensatz wirft, als daß er zu einer billigen Ausgleichung sich geneigt fände. Ich ergreife daher eine dargebotene Gelegenheit, um beispielweise zu erklären, wie es eigentlich gemeint sei, und auf das ewig fortdauernde Leben des menschlichen Thuns und Handelns unter dem Symbol der bildenden Kunst hinzudeuten.

Ein junger Freund, Karl Ernst Schubarth, in seinem Hefte Zur Beurtheilung Goethe's,*) welches ich in jedem Sinne zu schätzen und dankbar anzuerkennen habe, sagt: „Ich bin nicht der Meinung wie die meisten Verehrer der Alten, unter die Goethe selbst gehört, daß in der Welt für eine hohe, vollendete Bildung der Menschheit nichts ähnlich Günstiges sich hervorgethan habe wie bei den Griechen." Glücklicherweise können wir diese Differenz mit Schubarth's eigenen Worten ins Gleiche bringen, indem er spricht: „Von unserem Goethe aber sei es gesagt, daß ich Shakespeare ihm darum vorziehe, weil ich in Shakespeare einen solchen tüchtigen, sich selbst unbewußten Menschen gefunden zu haben glaube, der mit höchster Sicherheit, ohne alles Räsonniren, Reflektiren, Subtilisiren, Klassifiziren und Potenziren den wahren und falschen Punkt der Menschheit überall so genau, mit so nie irrendem Griff und so natürlich hervorhebt, daß ich zwar am Schluß bei Goethe immer das nämliche Ziel erkenne, von vorn herein aber stets mit dem Entgegengesetzten zuerst zu kämpfen, es zu überwinden und mich

*) Die hier bezeichnete Schrift erschien in Berlin 1817 in 2 Bänden.

sorgfältig in Acht zu nehmen habe, daß ich nicht für blanke Wahrheit hinnehme, was doch nur als entschiedener Irrthum abgelehnt werden soll."

Hier trifft unser Freund den Nagel auf den Kopf; denn gerade da, wo er mich gegen Shakespeare im Nachtheil findet, stehen wir im Nachtheil gegen die Alten. Und was reden wir von den Alten? Ein jedes Talent, dessen Entwickelung von Zeit und Umständen nicht begünstigt wird, so daß es sich vielmehr erst durch vielfache Hindernisse durcharbeiten, von manchen Irrthümern sich losarbeiten muß, steht unendlich im Nachtheil gegen ein gleichzeitiges, welches Gelegenheit findet, sich mit Leichtigkeit auszubilden und, was es vermag, ohne Widerstand auszuüben.

Bejahrten Personen fällt aus der Fülle der Erfahrung oft bei Gelegenheit ein, was eine Behauptung erläutern und bestärken könnte; deshalb sei folgende Anekdote zu erzählen vergönnt. Ein geübter Diplomat, der meine Bekanntschaft wünschte, sagte, nachdem er mich bei dem ersten Zusammentreffen nur überhin angesehen und gesprochen, zu seinen Freunden: „Voilà un homme qui a eu de grands chagrins!" Diese Worte gaben mir zu denken. Der gewandte Gesichtsforscher hatte recht gesehen, aber das Phänomen blos durch den Begriff von Duldung ausgedrückt, was er auch der Gegenwirkung hätte zuschreiben sollen. Ein aufmerksamer, gerader Deutscher hätte vielleicht gesagt: „Das ist auch Einer, der sich's hat sauer werden lassen!"

Wenn sich nun in unseren Gesichtszügen die Spur überstandenen Leidens, durchgeführter Thätigkeit nicht auslöschen läßt, so ist es kein Wunder, wenn Alles, was von uns und unserem Bestreben übrig bleibt, dieselbe Spur trägt und dem aufmerksamen Beobachter auf ein Dasein hindeutet, das in einer glücklichsten Entfaltung sowie in der nothgedrungensten Beschränkung sich gleich zu bleiben und, wo nicht immer die Würde, doch wenigstens die Hartnäckigkeit des menschlichen Wesens durchzuführen trachtete.

Lassen wir also Altes und Neues, Vergangenes und Gegenwärtiges fahren und sagen im Allgemeinen: Jedes künstlerisch Hervorgebrachte versetzt uns in die Stimmung, in welcher sich der Verfasser befand. War sie heiter und leicht, so werden wir uns frei fühlen; war sie beschränkt, sorglich und bedenklich, so zieht sie uns gleichmäßig in die Enge.

Nun bemerken wir bei einigem Nachdenken, daß hier eigent-

lich nur von der Behandlung die Rede sei; Stoff und Gehalt kommt nicht in Betracht. Schauen wir sodann diesem gemäß in der Kunstwelt frei umher, so gestehen wir, daß ein jedes Erzeugniß uns Freude macht, was dem Künstler mit Bequemlichkeit und Leichtigkeit gelungen. Welcher Liebhaber besitzt nicht mit Vergnügen eine wohlgerathne Zeichnung oder Radirung unseres Chodowiecki? Hier sehen wir eine solche Unmittelbarkeit an der uns bekannten Natur, daß nichts zu wünschen übrig bleibt. Nur darf er nicht aus seinem Kreise, nicht aus seinem Format herausgehen, wenn nicht alle seiner Individualität gegönnten Vortheile sollen verloren sein.

Wir wagen uns weiter und bekennen, daß Manieristen sogar, wenn sie es nur nicht allzu weit treiben, uns viel Vergnügen machen und daß wir ihre eigenhändigen Arbeiten sehr gern besitzen. Künstler, die man mit diesem Namen benennt, sind mit entschiedenem Talente geboren; allein sie fühlen bald, daß nach Verhältniß der Tage sowie der Schule, worein sie gekommen, nicht zu Federlesen Raum bleibt, sondern daß man sich entschließen und fertig werde müsse. Sie bilden sich daher eine Sprache, mit welcher sie ohne weiteres Bedenken die sichtbaren Zustände leicht und kühn behandeln und uns mit mehr oder minderm Glück allerlei Weltbilder vorspiegeln, wodurch denn manchmal ganze Nationen mehrere Dezennien hindurch angenehm unterhalten und getäuscht werden, bis zuletzt Einer oder der Andere wieder zur Natur und höheren Sinnesart zurückkehrt.

Daß es bei den Alten auch zuletzt auf eine solche Art von Manier hinauslief, sehen wir an den Herkulanischen Alterthümern; allein die Vorbilder waren zu groß, zu frisch, wohlerhalten und gegenwärtig, als daß ihre Dutzendmaler sich hätten ganz ins Nichtige verlieren können.

Treten wir nun auf einen höhern und angenehmern Standpunkt und betrachten das einzige Talent Raphael's! Dieser, mit dem glücklichsten Naturell geboren, erwuchs in einer Zeit, wo man redlichste Bemühung, Aufmerksamkeit, Fleiß und Treue der Kunst widmete. Vorausgehende Meister führten den Jüngling bis an die Schwelle, und er brauchte nur den Fuß aufzuheben, um in den Tempel zu treten. Durch Peter Perugin*) zur sorgfältigsten Ausführung angehalten, entwickelt sich sein Genie an Leonhard da Vinci und Michel Angelo. Beide ge-

*) Lebte 1446—1524, überlebte also seinen größten Schüler nur vier Jahre.

langten während eines langen Lebens ungeachtet der höchsten Steigerung ihrer Talente kaum zu dem eigentlichen Behagen des Kunstwirkens; Jener hatte sich, genau besehen, wirklich müde gedacht und sich allzu sehr am Technischen abgearbeitet; Dieser, anstatt uns zu dem, was wir ihm schon verdanken, noch Ueberschwängliches im Plastischen zu hinterlassen, quält sich die schönsten Jahre durch in Steinbrüchen nach Marmorblöcken und -Bänken, so daß zuletzt von allen beabsichtigten Heroen des Alten und Neuen Testamentes der einzige Moses*) fertig wird, als ein Musterbild dessen, was hätte geschehen können und sollen. Raphael hingegen wirkt seine ganze Lebenszeit hindurch mit immer gleicher und größerer Leichtigkeit. Gemüths- und Thatkraft stehen bei ihm in so entschiedenem Gleichgewicht, daß man wol behaupten darf, kein neuerer Künstler habe so rein und vollkommen gedacht als er und sich so klar ausgesprochen. Hier haben wir also wieder ein Talent, das uns aus der ersten Quelle das frischeste Wasser entgegensendet. Er gräzisirt nirgends, fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche. Wir sehen hier das schönste Talent zu ebenso glücklicher Stunde entwickelt, als es unter ähnlichen Bedingungen und Umständen zu Perikles' Zeit geschah.

Und so muß man immer wiederholen: Das geborne Talent wird zur Produktion gefordert; es fordert dagegen aber auch eine natur- und kunstgemäße Entwickelung für sich; es kann sich seiner Vorzüge nicht begeben und kann sie ohne äußere Zeitbegünstigung nicht gemäß vollenden.

Man betrachte die Schule der Carracci! Hier lag Talent, Ernst, Fleiß und Konsequenz zum Grunde, hier war ein Element, in welchem sich schöne Talente natur- und kunstgemäß entwickeln konnten. Wir sehen ein ganzes Dutzend vorzüglicher Künstler von dort ausgehen, Jeden in gleichem, allgemeinem Sinn sein besonderes Talent üben und bilden, so daß kaum nach der Zeit ähnliche wieder erscheinen konnten.

Sehen wir ferner die ungeheuren Schritte, welche der talentreiche Rubens in die Kunstwelt hineinthut! Auch er ist kein Erdgeborner; man schaue die große Erbschaft, in die er eintritt, von den Urvätern des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts durch alle die trefflichen des sechzehnten hindurch, gegen dessen Ende er geboren wird!

---

*) Vgl. Werke, XI. 2. Abtheilung. S. 180, zweite Note.

Betrachtet man neben und nach ihm die Fülle niederländischer Meister des siebzehnten, deren große Fähigkeiten sich bald zu Hause, bald südlich, bald nördlich ausbilden, so wird man nicht leugnen können, daß die unglaubliche Sagazität, womit ihr Auge die Natur durchdrungen, und die Leichtigkeit, womit sie ihr eignes gesetzliches Behagen ausgedrückt, uns durchaus zu entzücken geeignet sei. Ja, insofern wir dergleichen besitzen, beschränken wir uns gern ganze Zeiten hindurch auf Betrachtung und Liebe solcher Erzeugnisse und verargen es Kunstfreunden keineswegs, die sich ganz allein im Besitz und Verehrung dieses Faches begnügen.

Und so könnten wir noch hundert Beispiele bringen, das, was wir aussprechen, zu bewahrheiten. Die Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mittheilung, das ist es, was uns entzückt; und wenn wir nun behaupten, dieses Alles finden wir in den ächt griechischen Werken, und zwar geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt, mit sicherer und vollendeter Ausführung, so wird man uns verstehen, wenn wir immer von dort ausgehen und immer dort hinweisen. Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's!

Ebenso ist es mit dem schriftstellerischen Verdienste. Das Faßliche wird uns immer zuerst ergreifen und vollkommen befriedigen; ja, wenn wir die Werke eines und desselben Dichters vornehmen, so finden wir manche, die auf eine gewisse peinliche Arbeit hindeuten, andere dagegen, weil das Talent dem Gehalt und der Form vollkommen gewachsen war, wie freie Naturerzeugnisse hervortreten. Und so ist unser wiederholtes, aufrichtiges Bekenntniß, daß keiner Zeit versagt sei, das schönste Talent hervorzubringen, daß aber nicht einer jeden gegeben ist, es vollkommen würdig zu entwickeln.

*

Und so führen wir noch zum Schlusse einen neueren Künstler vor, um zu zeigen, daß wir nicht eben gar zu hoch hinaus wollen, sondern auch mit bedingten Werken und Zuständen zufrieden sind. Sebastian Bourdon,*) ein dem siebzehnten Jahrhundert angehöriger Künstler, dessen Name wol jedem Kunstliebhaber mehrmals um die Ohren gesummt, dessen Talent jedoch in seiner ächten Individualität nicht immer verdiente Anerkennung genossen hat, liefert uns vier eigenhändig radirte

*) Lebte von 1616—1671.

Blätter, in welchen er den Verlauf der Flucht nach Aegypten vollständig vorführt.

Man muß zuvörderst den Gegenstand wol gelten lassen, daß ein bedeutendes Kind aus uraltem Fürstenstamme, dem beschieden ist, künftig auf die Welt ungeheuern Einfluß zu haben, wodurch das Alte zerstört und ganz Erneutes dagegen herangeführt wird, daß ein solcher Knabe in den Armen der liebevollsten Mutter unter Obhut des bedächtigsten Greises geflüchtet und mit göttlicher Hilfe gerettet werde. Die verschiedenen Momente dieser bedeutenden Handlung sind hundertmal vorgestellt, und manche hiernach entsprungene Kunstwerke reißen uns oft zur Bewunderung hin.

Von den vier gemeldeten Blättern haben wir jedoch Folgendes zu sagen, damit ein Liebhaber, der sie nicht selbst vor Augen schaut, einigermaßen unsern Beifall beurtheilen möge. In diesen Bildern erscheint Joseph als die Hauptperson; vielleicht waren sie für eine Kapelle dieses Heiligen bestimmt.

I.

Das Lokal mag für den Stall zu Bethlehem, unmittelbar nach dem Scheiden der drei frommen Magier, gehalten werden; denn in der Tiefe sieht man noch die beiden bewußten Thiere. Auf einem erhöhteren Hausraum ruht Joseph, anständig in Falten gehüllt, auf das Gepäck gebettet, wider den hohen Sattel gelehnt, worauf das heilige Kind, so eben erwachend, sich rührt. Die Mutter daneben ist in frommem Gebete begriffen. Mit diesem ruhigen Tagesanbruch kontrastirt ein höchst bewegter, gegen Joseph heranschwebender Engel, der mit beiden Händen nach einer Gegend hindeutet, die, mit Tempeln und Obelisken geschmückt, ein Traumbild Aegyptens hervorruft. Zimmermanns-Handwerkzeug liegt vernachlässigt am Boden.

II.

Zwischen Ruinen hat sich die Familie nach einer starken Tagreise niedergelassen. Joseph, an das beladene lastbare, aus einem Steintroge sich nährende Thier gelehnt, scheint einer augenblicklichen Ruhe stehend zu genießen; aber ein Engel fährt hinter ihm her, ergreift seinen Mantel und deutet nach dem Meere hin. Joseph, in die Höhe schauend und zugleich nach des Thieres Futter hindeutend, möchte noch kurze Frist für das

müde Geschöpf erbitten. Die heilige Mutter, die sich mit dem Kind beschäftigte, schaut verwundert nach dem seltsamen Zwiegespräch herum; denn der Himmelsbote mag ihr unsichtbar sein.

III.

Drückt eine eilende Wanderschaft vollkommen aus. Sie lassen eine große Bergstadt zur Rechten hinter sich. Knapp am Zaum führt Joseph das Thier einen Pfad hinab, welchen sich die Einbildungskraft um desto steiler denkt, weil wir davon gar nichts, vielmehr gleich unten hinter dem Vordergrunde das Meer sehen. Die Mutter auf dem Sattel weiß von keiner Gefahr; ihre Blicke sind völlig in das schlafende Kind versenkt. Sehr geistvoll ist die Eile der Wandernden dadurch angedeutet, daß sie schon das Bild größtentheils durchzogen haben und im Begriff sind, auf der linken Seite zu verschwinden.

IV.

Ganz im Gegensatz des Vorigen ruhen Joseph und Maria in der Mitte des Bildes auf dem Gemäuer eines Röhrbrunnens. Joseph, dahinter stehend und herübergelehnt, deutet auf ein im Vordergrund umgestürztes Götzenbild und scheint der heiligen Mutter dieses bedeutende Zeichen zu erklären. Sie, das Kind an der Brust, schaut ernst und horchend, ohne daß man wüßte, wonach sie blickt. Das entbürdete Thier schmaust hinterwärts an reich grünenden Zweigen. In der Ferne sehen wir die Obelisken wieder, auf die im Traume gedeutet war. Palmen in der Nähe überzeugen uns, daß wir in Aegypten schon angelangt sind.

*

Alles dieses hat der bildende Künstler in so engen Räumen mit leichten, aber glücklichen Zügen dargestellt. Durchdringendes, vollständiges Denken, geistreiches Leben, Auffassen des Unentbehrlichsten, Beseitigung alles Ueberflüssigen, glücklich flüchtige Behandlung im Ausführen: dies ist es, was wir an unsern Blättern rühmen, und mehr bedarf es nicht; denn wir finden hier so gut als irgendwo die Höhe der Kunst erreicht. Der Parnaß ist ein Montserrat, der viele Ansiedelungen in mancherlei Etagen erlaubt; ein Jeder gehe hin, versuche sich, und er wird eine Stätte finden, es sei auf Gipfeln oder in Winkeln!

Nachträgliches zu Philostrat's Gemälden.

Cephalus und Prokris.

Nach Julius Roman.

Cephalus, der leidenschaftliche Jäger, nachdem er das Unglück, welches er unwissend in der Morgendämmerung angerichtet,*) gewahr worden, erfüllte mit Jammergeschrei Felsen und Wald. Hier, auf diesem nicht genug zu schätzenden Blatte, nachdem er sich ausgetobt, sitzt er, brütend über sein Geschick, den Leichnam seiner Gattin entseelt im Schooße haltend.

Indessen hat sein Wehklagen Alles, was in den waldigen Bergeshöhen lebt und webt, aus der morgendlichen Ruhe aufgeregt. Ein alter Faun hat sich herangedrängt und repräsentirt die Leidklagenden mit schmerzlichen Gesichtszügen und leidenschaftlichen Geberden. Zwei Frauen, schon mäßiger theilnehmend, deren eine die Hand der Verblichenen faßt, als ob sie sich ihres wirklichen Abscheidens versichern wollte, gesellen sich hinzu und drücken ihre Gefühle schon zarter aus. Von oben herab, auf Zweigen sich wiegend, schaut eine Dryas, gleichfalls mit betrübt; unten hat sich der unausweichliche Hund hingelagert und scheint sich, nach frischer Beute lechzend, umzuschauen. Amor, mit der linken Hand der Hauptgruppe verbunden, zeigt mit der rechten den verhängnißvollen Pfeil vor.

Wem zeigt er ihn entgegen? Einer Karawane von Faunen, Waldweibern und Kindern, die, durch jenes Jammergeschrei

---

*) Er hatte seine Gattin Prokris, die sich, eifersüchtig auf ihn, in ein Gebüsch versteckt hatte, um ihn zu belauschen, für ein Wild angesehen und getödtet. Die spätere Gestalt der Mythe, die hier auch benutzt ist, s. bei Ovid (Metamorph., VII. 835 ff.).

erschreckt, herangefordert, die That gewahr werden, sich darüber entsetzen und in die Schmerzen der Hauptperson heftig einstimmen. Daß ihnen aber noch mehrere folgen und den Schauplatz beengen werden, dies bezeugt das letzte Mädchen des Zugs, welches von der Mutter mit herausgerissen wird, indem es sich nach den wahrscheinlich Folgenden umsieht. Auf dem Felsen über ihren Häuptern sitzt eine Quellnymphe traurig über der ausgießenden Urne; weiter oben kommt eine Oreas eilig, sich verwundert umschauend, hervor; sie hat das Geschrei gehört, hat sich nicht Zeit genommen, ihre Haarflechten zu endigen; sie kommt, das Langhaar in der Hand haltend, neugierig und theilnehmend. Ein Rehböcklein steigt gegenüber ganz gelassen an die Höhe und zupft, als wenn nichts vorginge, sein Frühstück von den Zweigen. Damit wir aber ja nicht zweifeln, daß das Alles mit Tagesanbruch sich zutrug, eilt Helios auf seinem Wagen aus dem Meere hervor. Sein Hinschauen, seine Gebärde bezeugen, daß er das Unheil vernommen, es nun erblicke und mitempfinde.

Uns aber darf es bei aufmerksamer Betrachtung nicht irren, daß die Sonne gerade im Hintergrunde aufgeht und das ganze oben beschriebene Personal wie vom Mittag her beleuchtet ist. Ohne diese Fiktion wäre das Bild nicht, was es ist, und wir müssen eine hohe Kunst verehren, die sich gegen alle Wirklichkeit ihrer angestammten Rechte zu bedienen weiß.

Noch eine Bemerkung haben wir über den Vordergrund zu machen. Hier findet sich die Spur benutzender Menschenhände. Die Hauptgruppe ist vor dem tiefsten Walddickicht geziert; der Vordergrund ist als ein einjähriger Schlag behandelt; Bäume sind nicht weit von der Wurzel abgesägt, die lebendige Rinde hat schon wieder ihren Zweig getrieben. Diesen forstmäßigen Schlag legte der Künstler weislich an, damit wir bequem und vollständig sehen, was die Bäume, wenn sie aufrecht stünden, uns verdecken müßten. Ebenso weislich ist im Mittelgrund ein Baum abgesägt, damit er uns Fluß und hintere Landschaft nicht verberge, wo Gebäude, Thürme, Aquädukte und eine Mühle, als Dienerin der allernährenden Ceres thätig, uns andeuten, daß menschliche Wohnungen zwar fern seien, daß wir uns aber nicht durchaus in einer Wüste befinden.

Aesop.

So wie die Thiere zum Orpheus kamen, um der Musik zu genießen, so zieht sie ein anderes Gefühl zu Aesop, das Gefühl der Dankbarkeit, daß er sie mit Vernunft begabt.

Löwe, Fuchs und Pferd nahen sich.

*

Die Thiere nahen sich zu der Thüre des Weisen, ihn mit Binden und Kränzen zu verehren.

Aber er selbst scheint irgend eine Fabel zu dichten; seine Augen sind auf die Erde gerichtet, und sein Mund lächelt.

Der Maler hat sehr weislich die Thiere, welche die Fabel schildert, vorgestellt, und gleich als ob es Menschen wären,*) führen sie einen Chor heran, von dem Theater Aesop's entnommen. Der Fuchs aber ist Chorführer, den auch Aesop in seinen Fabeln oft als Diener braucht, wie Lustspieldichter den Davus.

Orpheus.

Zu den großen Vorzügen der griechischen Kunst gehörte, daß Bildner und Dichter einen Charakter, den sie einmal angefaßt, nicht wieder losließen, sondern durch alle denkbaren Fälle durchführten. Orpheus war ihnen das Gefäß, in welches sie alle Wirkungen der Dichtkunst niederlegten; rohe Menschen sollte er der Sittlichkeit näher führen, Flüsse, Wälder und Thiere bezaubern und endlich gar dem Hades eine Verstorbene wieder abzwingen.

Orpheus ist in der Mitte von lebendigen und leblosen Geschöpfen vorgestellt, die sich um ihn versammeln; Löw' und Keuler stehen zunächst und horchen, Hirsch und Hase sind durch die fürchterliche Gegenwart ihres Erbfeindes nicht erschreckt; auch andere, denen er sonst feindselig nachzujagen pflegt, ruhen in der Gegenwart des Ruhenden. Von Geflügel sind nicht die

*) S. im Verzeichniß S. 282, Nr. 61. Von Welcker, Jacobs u. A. wird die Darstellung des Philostrat so aufgefaßt, als wenn die Thiere in Kindergestalt kommen, während Goethe's Ausdrucksweise die Sache unbestimmt läßt.

ingvögel des Waldes allein, sondern auch der krächzende
äher, die geschwätzige Krähe und Jupiter's Adler gegenwärtig.
ieser, mit ausgespannten Flügeln schwebend, schaut unverwandt
if Orpheus, und des nahen Hasens nicht gewahrend, hält er
n Schnabel geschlossen — eine Wirkung der besänftigenden
lusik. Auch Wölfe und Schafe stehen vermischt und erstaunt.
ber noch ein größeres Wagestück besteht der Maler; denn
äume reißt er aus ihren Wurzeln, führt sie dem Orpheus zu
id stellt sie im Kreise umher. Diese Fichte, Zypresse, Erle,
appel und andere dergleichen Bäume, mit händegleich ver-
)lungenen Aesten, umgeben den Orpheus; ein Theater gleich-
m bilden sie um ihn her, so daß die Vögel als Zuhörer auf
n Zweigen sitzen mögen, daß Orpheus in frischem Schatten
ige.

Er aber sitzt, die keimende Bartwolle um die Wange, die
änzende Goldmütze*) auf dem Haupte; sein Auge aber ist geist-
ich, zartblickend, von dem Gotte voll, den er besingt. Auch
ine Augenbrauen scheinen den Sinn seiner Gesänge auszu-
ücken, nach dem Inhalt beweglich.

Der linke Fuß, der auf der Erde steht, trägt die Zither,
e auf dem Schenkel ruht, der rechte hingegen deutet den Takt
ı, indem er den Boden mit der Sohle schlägt; die rechte Hand
ılt das Plektrum fest und ragt über die Saiten hin, indessen
r Ellenbogen anliegt und die Handwurzel inwärts gebeugt ist;
e Linke dagegen berührt die Saiten mit geraden Fingern.

Die Andrier.

Sehet den Quellgott auf einem wohlgeschichteten Bette von
rauben, aus denen durch seinen Druck eine Quelle zu entspringen
)eint. Sie gewährt den Andriern Wein, und sie sind im Genuß
eser Gabe vorgestellt. Der Gott hat ein rothes aufgeschwollenes
.esicht,**) wie es einem Trinker geziemt, und Thyrsen wachsen
n ihn her wie sonst die Rohre an wasserreichen Orten. An
iden Ufern seht Ihr die Andrier singend und tanzend; Mädchen
ıd Knaben sind mit Epheu gekrönt, einige trinken, andere
älzen sich schon an der Erde.

---

*) Die goldstrahlende Tiara (*Τιάραν χρυσαυγῆ*).

**) *Ἄκρατός τε καὶ ὀργῶν τὸ εἶδος.* Das Erste drückt die Wirkung
s ungemischten Weins aus, das Zweite das Strotzende, Ueppige des Aussehens.

Sehet Ihr weiter hinaus über diese verbreiteten Feste, so seht Ihr den Bach schon ins Meer fließen, wo an der Mündung die Tritonen mit schönen Muscheln ihn auffassen, zum Theil trinkend und zum Theil blasend versprühen. Einige, schon trunken, tanzen und springen, so gut es ihnen gelingen will. Indessen ist Dionysus mit vollen Segeln angekommen, um an seinem Feste Theil zu nehmen. Schon hat das Schiff im Hafen Anker geworfen, und vermischt folgen ihm Satyre, Silenen, das Lachen und Komus, zwei der besten Trinker unter den Dämonen.*)

Natürliche, naive und doch weit ausdeutende Behandlung griechischer Mythologie findet sich in den alten Kunstwerken.

*

Theseus, als Knabe, der auf des Herkules Löwenhaut kühn losgeht, indeß die andern Kinder schüchtern fliehn, ist ein schöner und erfreulicher Gedanke.

*

Orpheus,**) auf einem bezweigten Baumstamm sitzend, hat durch seine Melodien manche Thiere herbeigezogen, deren herandringende Menge ihn zu ängstigen scheint. Die Hand ist ihm von den Saiten herabgefallen, er stützt sich auf sie. Gebückt und gleichsam zurückweichend, drückt er sich gegen die linke Seite des geschnittenen Steines. Das Angesicht ist scheu, die Haare wild. Seine zusammengezogene Stellung ziert den Raum aufs Vollkommenste und giebt Gelegenheit, daß Leyer und Thiere das übrige Leere geschmack- und bedeutungsvoll ausfüllen. Die Thiere sind klein gehalten, und höchst geistreich ist der Gedanke, daß ein Schmetterling, gleichfalls angezogen, wie nach einem Lichte so nach den Augen des Sängers hinflattert.

*

---

*) Bei Philostrat sind auch Bacchantinnen (Ληναι) im Gefolge; „das Lachen" ist natürlich auch als personifizirt zu denken.

**) Ausführung von 62a des Verzeichnisses. Der dort erwähnte Zauberlehrling ist der der Ballade (Werke, I. 263).

Von neuerer Kunst, aber doch auch zu beachten und zu schätzen, ist eine geschnittene Muschel: der junge Herkules von der Tugend als einer Matrone die Keule empfangend. Dieser Gedanke scheint uns glücklich; denn wohl überlegt, so ist ein Herkules, der schon mit der Keule an den Scheideweg kommt, von selbst entschieden, etwas Tüchtiges vorzunehmen; denken wir ihn aber, daß er frank und frei als muthiger Wanderer den Thyrsus, die Blumenkränze und Weinkrüge der lockenden Wollust verschmähe und sich die Keule von der ernsten, derben Tugend erbitte, so möchte dies wol mehr folgerecht sein. Auf unserm Kamee komponiren nur die zwei Figuren mit einander; wie allenfalls die dritte hinzuzufügen, davon kann die Rede sein, wenn wir auf diesen Gegenstand zurückkehren, der alle Betrachtung verdient, indem er, eigentlich rhetorischen Ursprungs, gleichfalls der Poesie und bildenden Kunst gewissermaßen zusagt.

*

Peneus, der Flußgott,*) über den Verlust seiner Tochter Daphne betrübt, wird von seinen untergeordneten Quellen und Bächen getröstet. Wenn man fragt, wie denn eigentlich ein Flußgott traure, so wird Jedermann antworten: „Indem er seicht fließt“; getröstet wird er dagegen, wenn ihm frische Wasser zugeführt werden. Das Erste, als nicht bildnerisch, vermied Julius Roman. Peneus liegt, traurig ausgestreckt, über seiner noch reichlich fließenden Urne; aber das zweite Motiv des Tröstens, des Ermuthigens, Frischbelebens ist dadurch so köstlich als deutlich ausgedrückt, daß vier untergeordnete Flußgötter zunächst hinter ihm ihre Urnen reichlich ausgießen, so daß ihre Wasser ihm selbst über die Füße schwellen und er also aufgefordert ist, stolzer und muthiger als sonst sich strömend zu ergießen. Der eminente Geist des Julius Roman zeigt sich auch hier in seiner Glorie.

*

Die fromme, liebevolle Freude einer Mutter an ihrem jungen Knaben ist schon tausendmal, mehr oder weniger ehrwürdig und heilig vorgestellt und kann in Ewigkeit variirt werden.

*

---

*) Der Gegenstand ist derselbe wie in Nr. 72 des Verzeichnisses, die Ausführung aber verschieden.

Die heitere, muntere Lust einer jungfräulichen Wärterin an einem Kinde, dessen erste menschliche Bewegungen sie leitet und fördert, giebt zu den mannichfaltigsten, anmuthigsten Darstellungen Anlaß.

*

Der Jüngling, der Mann, der Greis sei von diesem hohen Lebensgenuß nicht ausgeschlossen! Merkur, der einen Knaben eilig wegträgt und zurückgewendet ihn freundlichst betrachtet, Herkules und Telephus, den wir schon gerühmt, Chiron und Achill, Phönix und Achill, Pan und Olympus, Niobe's Knabe und der ihn vor den Pfeilen des Apoll schützende Pädagog, und was sonst noch Väterliches und Lehrhaftes dieser Art gefunden werden kann, geben köstliche, kunstgerechte und zugleich den sittlichen Sinn rein ansprechende Bilder.

*

Das höchste dieser Art vielleicht ist Simeon, entzückt über das ihm dargebrachte Jesuskind. Ein schön motivirtes Bild davon ist uns vorgekommen. Der Priester überläßt sich seinem prophetischen Entzücken, das Kind, gleichsam davon erregt, wendet sich von ihm ab, und indem es naiv die Hand ausstreckt, scheint es die Gemeinde zu segnen. Die knieende Mutter biegt sich vor und breitet die Arme aus, den Wunderknaben wieder zu empfangen. Die reiche Umgebung erlaubt, von den ernst betrachtenden Priestern und Leviten bis zur gleichgiltigsten Gegenwart Geschenke tragender Kinder, eine vollkommene Stufenreihe darzustellen. Glücklicherweise hat Raphael diesen Gegenstand nicht behandelt, und so bleibt dem Künstler die Gelegenheit, ohne Vorbild nach dem Höchsten zu streben.

Verschiedenes

Ueber Baukunst.



Von deutscher Baukunst.*)

D. M. Ervini a Steinbach. 1772.

Als ich auf Deinem Grabe herumwandelte,**) edler Erwin
nd den Stein suchte, der mir deuten sollte: „Anno domini 1318.
VI. Kal. Febr. obiit Magister Ervinus, Gubernator Fabricae
cclesiae Argentinensis", und ich ihn nicht finden, keiner Deiner
ındsleute mir ihn zeigen konnte, daß sich meine Verehrung
einer an der heiligen Stätte ergossen hätte, da ward ich tief
: die Seele betrübt, und mein Herz, jünger, wärmer, thörichter
ıd besser als jetzt, gelobte Dir ein Denkmal, wenn ich zum
ıhigen Genuß meiner Besitzthümer gelangen würde, von
larmor oder Sandsteinen, wie ich's vermöchte.

Was braucht's Dir Denkmal! Du hast Dir das herr=

---

*) Die hier folgenden drei Aufsätze zeigen, daß Goethe's Streben in
ser Periode des Sturms und Drangs ebenso wie in der Poesie dahin geht,
ß die Kunst zur Natur zurückkehren solle. Allerdings ist seine Polemik vor=
gsweise gegen französische Manier und Geschmacksverbildung gerichtet; aber er
ätzt die Antike auch nur deshalb, weil sie der Natur nahe steht, nicht weil
s Streben nach dem Ideale in ihr das besonders Charakteristische ist; kurz, es
derselbe Standpunkt, auf dem die Jugendgedichte „Künstlers Morgenlied",
ünstlers Abendlied", „Kenner und Enthusiast" (Werke, II. 184 ff.) erscheinen. —
on deutscher Baukunst" erschien als besondere Schrift im Herbste des Jahres
72; wenigstens versandte Goethe schon im November einige Exemplare an
eunde, wie z. B. Kestner und Kielmannsegge, und in den „Frankfurter Ge=
rten Anzeigen" vom 4. Dezember jenes Jahres findet sich bereits eine Rezension
selben; die Schrift fällt also in die Zeit zwischen „Götz von Berlichingen" und
Berther's Leiden". Ueber die späteren Drucke in Herder's Schrift „Von deut=
er Art und Kunst", bei Himburg, in „Ueber Kunst und Alterthum" und
dlich in der Ausgabe letzter Hand s. die Textrevision.

**) Der erste Aufenthalt Goethe's in Straßburg fällt in die Zeit von April
70 bis August 1771.

lichste errichtet; und kümmert die Ameisen, die drum krabbeln, Dein Name nichts, hast Du gleiches Schicksal mit dem Baumeister, der Berge aufthürmte in die Wolken.

Wenigen ward es gegeben, einen Babelgedanken*) in der Seele zu erzeugen, ganz, groß und bis in den kleinsten Theil nothwendig schön wie Bäume Gottes; Wenigern, auf tausend bietende Hände zu treffen, Felsengrund zu graben, steile Höhen darauf zu zaubern und dann sterbend ihren Söhnen zu sagen: „Ich bleibe bei Euch in den Werken meines Geistes; vollendet das Begonnene in die Wolken!"

Was braucht's Dir Denkmal! und von mir! Wenn der Pöbel heilige Namen ausspricht, ist's Aberglaube oder Lästerung. Dem schwachen Geschmäckler**) wird's immer schwindeln an Deinem Koloß, und ganze Seelen werden Dich erkennen ohne Deuter.

Also nur, trefflicher Mann, eh ich mein geflicktes Schiffchen wieder auf den Ozean wage, wahrscheinlicher dem Tod als dem Gewinnst entgegen, siehe, hier in diesem Hain, wo ringsum die Namen meiner Geliebten grünen,***) schneid' ich den Deinigen in eine Deinem Thurm gleich schlank aufsteigende Buche, hänge an seinen vier Zipfeln dies Schnupftuch mit Gaben dabei auf, nicht ungleich jenem Tuche, das dem heiligen Apostel aus den Wolken herabgelassen worden,†) voll reiner und unreiner Thiere, so auch voll Blumen, Blüthen, Blätter, auch wol dürres Gras und Moos und über Nacht geschossene Schwämme, das Alles ich auf dem Spaziergang durch unbedeutende Gegenden, kalt zu meinem Zeitvertreib botanisirend, eingesammelt, Dir nun zu Ehren der Verwesung weihe.

*

„Es ist im kleinen Geschmack," sagt der Italiener und geht vorbei. „Kindereien!" lallt der Franzose nach und schnellt triumphirend auf seine Dose à la Grecque. Was habt Ihr gethan, daß Ihr verachten dürft?

---

*) Ein Gedanke wie der, den Babylonischen Thurm zu bauen, dessen Spitze bis an den Himmel reichen sollte.

**) Das Wort braucht Goethe auch noch später (z. B. „Pfaff- und Geschmäcklerwesen").

***) Vgl. Werke, III. S. 17, erste Note.

†) Vgl. Apostelgesch., 10. 11 ff.

Hat nicht der seinem Grab entsteigende Genius der Alten
en Deinen gefesselt, Wälscher! Krochst an den mächtigen Resten,
Verhältnisse zu betteln, flicktest aus den heiligen Trümmern Dir
ustbäuser zusammen und hältst Dich für Verwahrer der Kunst-
eheimnisse, weil Du auf Zoll und Linie von Riesengebäuden
lechenschaft geben kannst. Hättest Du mehr gefühlt als ge-
iessen, wäre der Geist der Massen über Dich gekommen, die
Du anstauntest, Du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sie's
aten und es schön ist; nothwendig und wahr hättest Du Deine
lane geschaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus
nen gequollen.

So hast Du Deinen Bedürfnissen einen Schein von Wahr-
eit und Schönheit aufgetüncht. Die herrliche Wirkung der
äulen traf Dich; Du wolltest auch ihrer brauchen und mauertest
e ein, wolltest auch Säulenreihen haben und umzirkeltest den
orhof der Peterskirche mit Marmorgängen, die nirgends hin
och her führen, daß Mutter Natur, die das Ungehörige und
nnöthige verachtet und haßt, Deinen Pöbel trieb, jene Herr-
chkeit zu öffentlichen Kloaken zu prostituiren, daß Ihr die Augen
egwendet und die Nasen zuhaltet vorm Wunder der Welt.

Das geht nun so Alles seinen Gang; die Grille des
ünstlers dient dem Eigensinne des Reichen; der Reisebeschreiber
fft, und unsere schönen Geister, genannt Philosophen, er-
echseln aus protoplastischen Märchen Prinzipien und Geschichte
r Künste bis auf den heutigen Tag, und ächte Menschen er-
ordet der böse Genius im Vorhof der Geheimnisse.

Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Prinzipien. Vor
m mögen einzelne Menschen einzelne Theile bearbeitet haben;
ist der Erste, aus dessen Seele die Theile, in ein ewiges
anzes zusammengewachsen, hervortreten. Aber Schule und
inzipium fesselt alle Kraft der Erkenntniß und Thätigkeit.
as soll uns das, Du neufranzösischer, philosophirender Kenner,
ß der erste zum Bedürfniß erfindsame Mensch vier Stämme
rammelte, vier Stangen drüber verband und Aeste und
oos drauf deckte? Daraus entscheidest Du das Gehörige
serer heutigen Bedürfnisse, eben als wenn Du Dein neues
abylon mit einfältigem patriarchalischem Hausvatersinn regieren
llteſt.

Und es ist noch dazu falsch, daß Deine Hütte die erst-
borne der Welt ist. Zwei an ihrem Gipfel sich kreuzende
angen vornen, zwei hinten und eine Stange quer über zum

First ist und bleibt, wie Du alltäglich an Hütten der Felder und Weinberge erkennen kannst, eine weit primävere*) Erfindung, von der Du doch nicht einmal Prinzipium für Deine Schweinställe abstrahiren könntest.

So vermag keiner Deiner Schlüsse sich zur Region der Wahrheit zu erheben; sie schweben alle in der Atmosphäre Deines Systems. Du willst uns lehren, was wir brauchen sollen, weil das, was wir brauchen, sich nach Deinen Grundsätzen nicht rechtfertigen läßt.

Die Säule liegt Dir sehr am Herzen, und in anderer Weltgegend wärst Du Prophet. Du sagst, die Säule ist der erste, wesentliche Bestandtheil des Gebäudes und der schönste. Welche erhabene Eleganz der Form, welche reine mannichfaltige Größe, wenn sie in Reihen dastehen! Nur hütet Euch, sie ungehörig zu brauchen! Ihre Natur ist, frei zu stehn. Wehe den Elenden, die ihren schlanken Wuchs an plumpe Mauern geschmiedet haben!

Und doch dünkt mich, lieber Abt, hätte die öftere Wiederholung dieser Unschicklichkeit des Säuleneinmauerns, daß die Neuern sogar antiker Tempel Interkolumnia mit Mauerwerk ausstopften, Dir einiges Nachdenken erregen können. Wäre Dein Ohr nicht für Wahrheit taub, diese Steine würden sie Dir gepredigt haben.

Säule ist mit nichten ein Bestandtheil unserer Wohnungen; sie widerspricht vielmehr dem Wesen all unserer Gebäude. Unsere Häuser entstehen nicht aus vier Säulen in vier Ecken; sie entstehen aus vier Mauern auf vier Seiten, die statt aller Säulen sind, alle Säulen ausschließen, und wo Ihr sie anflickt, sind sie belastender Ueberfluß. Ebendas gilt von unsern Palästen und Kirchen, wenige Fälle ausgenommen, auf die ich nicht zu achten brauche.

Eure Gebäude stellen Euch also Flächen dar, die, je weiter sie sich ausbreiten, je kühner sie zum Himmel steigen, mit desto unerträglicherer Einförmigkeit die Seele unterdrücken müssen. Wohl! Wenn uns der Genius nicht zu Hilfe käme, der Erwinen von Steinbach eingab: „Vermannichfaltige die ungeheure Mauer, die Du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hocherhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Aesten, Millionen Zweigen und Blättern wie

*) Comparativ eines aus dem lateinischen primaevus gebildeten Fremdworts primäv, wenn man nicht vorzieht anzunehmen, daß Goethe primärer geschrieben hat.

Sand am Meer ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit
‍es Herrn, seines Meisters!"

*

Als ich das erste Mal nach dem Münster ging, hatt' ich
‍en Kopf voll allgemeiner Erkenntniß gutes Geschmacks. Auf
Hörensagen ehrt' ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der
Formen, war ein abgesagter Feind der verworrenen Willkür=
ichkeiten gothischer Verzierungen. Unter die Rubrik Gothisch,
‍leich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synony=
nischen Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Unge=
‍rdnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem,
Ueberladenem jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht
‍escheiter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch
‍ennt, hieß Alles Gothisch, was nicht in mein System paßte,
‍on dem gedrechselten bunten Puppen= und Bilderwerk an,
‍omit unsere bürgerlichen Edelleute ihre Häuser schmücken, bis
‍u den ernsten Resten der älteren deutschen Baukunst, über die
‍ch auf Anlaß einiger abenteuerlichen Schnörkel in den allge=
‍neinen Gesang stimmte: „Ganz von Zierrath erdrückt"; und
‍o graute mir's im Gehen vorm Anblick eines mißgeformten,
‍rausborstigen Ungeheuers.

Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der
‍nblick, als ich davor trat! Ein ganzer, großer Eindruck füllte
‍neine Seele, den, weil er aus tausend harmonirenden Einzeln=
‍eiten bestand, ich wol schmecken und genießen, keineswegs aber
‍rkennen und erklären konnte. Sie sagen, daß es also mit
‍en Freuden des Himmels sei. Wie oft bin ich zurückgekehrt,
‍iese himmlisch=irdische Freude zu genießen, den Riesengeist
‍nserer ältern Brüder in ihren Werken zu umfassen! Wie oft
‍in ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen,
‍n jedem Lichte des Tags, zu schauen seine Würde und Herr=
‍chkeit! Schwer ist's dem Menschengeist, wenn seines Bruders
Werk so hoch erhaben ist, daß er nur beugen und anbeten muß.
Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes
Schauen ermattetes Auge mit freundlicher Ruhe geletzt, wenn
‍urch sie die unzähligen Theile zu ganzen Massen schmolzen
‍nd nun diese einfach und groß vor meiner Seele standen und
‍neine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und
‍u erkennen! Da offenbarte sich mir in leisen Ahnungen der
Genius des großen Werkmeisters. Was staunst Du, lispelt' er
‍mir entgegen. Alle diese Massen waren nothwendig; und siehst

Du sie nicht an allen älteren Kirchen meiner Stadt? Nur ihre willkürlichen Größen hab' ich zum stimmenden Verhältniß erhoben. Wie über dem Haupteingange, der zwei kleinere zu'n Seiten beherrscht, sich der weite Kreis des Fensters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet und sonst nur Tageloch war, wie hoch darüber der Glockenplatz die kleineren Fenster forderte — das all war nothwendig, und ich bildete es schön. Aber ach, wenn ich durch die düstern, erhabenen Oeffnungen hier zur Seite schwebe, die leer und vergebens da zu stehen scheinen! In ihre kühne, schlanke Gestalt hab' ich die geheimnißvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Thürme hoch in die Luft heben sollten, deren, ach, nur einer traurig da steht ohne den fünfgethürmten Hauptschmuck, den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder*) die Provinzen umher huldigten! — Und so schied er von mir, und ich versank in theilnehmende Traurigkeit, bis die Vögel des Morgens, die in seinen tausend Oeffnungen wohnen, der Sonne entgegenjauchzten und mich aus dem Schlummer weckten. Wie frisch leuchtet' er im Morgenduftglanz mir entgegen, wie froh konnt' ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die großen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Theilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur bis aufs geringste Zäserchen Alles Gestalt und Alles zweckend zum Ganzen, wie das festgegründete, ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen Alles und doch für die Ewigkeit! Deinem Unterricht dank' ich's, Genius, daß mir's nicht mehr schwindelt an Deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt der Wonneruh des Geistes, der auf solch eine Schöpfung herabschauen und Gott gleich sprechen kann: „Es ist gut!"

*

Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger Erwin, wenn der deutsche Kunstgelehrte auf Hörensagen neidischer Nachbarn seinen Vorzug verkennt, Dein Werk mit dem unverstandenen Worte Gothisch verkleinert, da er Gott danken sollte, laut verkündigen zu können: Das ist Deutsche Baukunst, unsere Baukunst, da der Italiener sich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzos! Und wenn Du Dir selbst diesen Vorzug nicht zugestehen willst, so erweis' uns, daß die Gothen schon wirklich so gebaut haben, wo sich einige Schwierigkeiten finden

*) Der zweite Thurm des Münsters, der ursprünglich projektirt war.

werden. Und ganz am Ende, wenn Du nicht darthust, ein Homer sei schon vor dem Homer gewesen, so lassen wir Dir gerne die Geschichte kleiner gelungener und mißlungener Versuche und treten anbetend vor das Werk des Meisters, der zuerst die zerstreuten Elemente in ein lebendiges Ganzes zusammenschuf. Und Du, mein lieber Bruder im Geiste des Forschens nach Wahrheit und Schönheit, verschließ Dein Ohr vor allem Wortgeprahle über bildende Kunst, komm, genieße und schaue! Hüte Dich, den Namen Deines edelsten Künstlers zu entheiligen, und eile herbei, daß Du schauest sein herrliches Werk! Macht es Dir einen widrigen Eindruck oder keinen, so gehab Dich wohl, laß einspannen, und so weiter nach Paris!

Aber zu Dir, theurer Jüngling, gesell' ich mich, der Du bewegt dastehst und die Widersprüche nicht vereinigen kannst, die sich in Deiner Seele kreuzen, bald die unwiderstehliche Macht des großen Ganzen fühlst, bald mich einen Träumer schiltst, daß ich da Schönheit sehe, wo Du nur Stärke und Rauhheit siehst. Laß einen Mißverstand uns nicht trennen, laß die weiche Lehre neuerer Schönheitelei Dich für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln, daß nicht zuletzt Deine kränkelnde Empfindung nur eine unbedeutende Glätte ertragen könne! Sie wollen Euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht wahr; denn in dem Sinne, darin es wahr sein könnte, braucht wol der Bürger und Handwerker die Worte, kein Philosoph.

Die Kunst ist lange bildend, eh sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich thätig beweist, wann seine Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen. Und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, hohen Farben seine Kokos, seine Federn und seinen Körper. Und laßt diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltsverhältniß zusammenstimmen; denn eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen.

Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigner, selbstständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden,

da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da seht Ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade. Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius in seligen Melodien herumwälzt, je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu sein scheint, daß ihm nichts genugthut als sie, daß er nichts aus sich wirkt als sie — desto glücklicher ist der Künstler, desto herrlicher ist er, desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes.

Und von der Stufe, auf welche Erwin gestiegen ist, wird ihn Keiner herabstoßen. Hier steht sein Werk; tretet hin und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher, deutscher Seele, auf dem eingeschränkten, düstern Pfaffenschauplatz des medii aevi!

*

Und unser aevum? Hat auf seinen Genius verziehen, hat seine Söhne umhergeschickt, fremde Gewächse zu ihrem Verderben einzusammeln. Der leichte Franzose, der noch weit ärger stoppelt, hat wenigstens eine Art von Witz, seine Beute zu einem Ganzen zu fügen, er baut jetzt aus griechischen Säulen und deutschen Gewölben seiner Magdalene*) einen Wundertempel. Von einem unserer Künstler, als er ersucht ward, zu einer altdeutschen Kirche ein Portal zu erfinden, hab' ich gesehen ein Modell fertigen, stattlichen antiken Säulenwerks.

Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler mir verhaßt sind, mag ich nicht deklamiren. Sie haben durch theatralische Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, Deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener!

Und Ihr selbst, treffliche Menschen, denen die höchste Schönheit zu genießen gegeben ward, und nunmehr herabtretet, zu verkünden Eure Seligkeit, Ihr schadet dem Genius. Er will auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgen-

---

*) Der Bau der Kirche La Madeleine in Paris hatte 1764 begonnen, wurde später durch die Revolution unterbrochen und erst 1806 wieder aufgenommen.

röthe,*) emporgehoben und fortgerückt werden. Seine eigenen Kräfte sind's, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und bebend wie der Löwe des Gebirges auseilt auf Raub. Drum erzieht sie meist die Natur, weil Ihr Pädagogen ihm nimmer den mannichfaltigen Schauplatz erkünsteln könnt, stets im gegenwärtigen Maß seiner Kräfte zu handeln und zu genießen.

Heil Dir, Knabe, der Du mit einem scharfen Aug' für Verhältnisse geboren wirst, Dich mit Leichtigkeit an allen Gestalten zu üben! Wenn denn nach und nach die Freude des Lebens um Dich erwacht und Du jauchzenden Menschengenuß nach Arbeit, Furcht und Hoffnung fühlst, das muthige Geschrei des Winzers, wenn die Fülle des Herbsts seine Gefäße anschwellt, den belebten Tanz des Schnitters, wenn er die müssige Sichel hoch in den Balken geheftet hat, wenn dann männlicher die gewaltige Nerve der Begierden und Leiden in Deinem Pinsel lebt, Du gestrebt und gelitten genug hast und genug genossen und satt bist irdischer Schönheit und werth bist, auszuruhen in dem Arme der Göttin,**) werth, an ihrem Busen zu fühlen, was den vergötterten Herkules neu gebar — nimm ihn auf, himmliche Schönheit, Du Mittlerin zwischen Göttern und Menschen, und mehr als Prometheus leit' er die Seligkeit der Götter auf die Erde!

---

*) Metapher aus Psalm 139, Vers 9.

**) Hebe, als Göttin der ewigen Jugend.

Nach Falconet und über Falconet.*)

— Aber, möchte Einer sagen, diese schwebende Verbindungen, diese Glanzkraft des Marmors, die die Uebereinstimmung hervorbringen, diese Uebereinstimmung selbst, begeistert sie nicht den Künstler mit der Weichheit, mit der Lieblichkeit, die er nachher in seine Werke legt? Der Gips dagegen, beraubt er ihn nicht einer Quelle von Annehmlichkeiten, die sowol die Malerei als die Bildhauerkunst erheben? Diese Bemerkung ist nur obenhin. Der Künstler findet die Zusammenstimmung weit stärker in den Gegenständen der Natur als in einem Marmor, der sie vorstellt. Das ist die Quelle, wo er unaufhörlich schöpft, und da hat er nicht, wie bei der Arbeit nach dem Marmor, zu fürchten, ein schwacher Kolorist zu werden. Man vergleiche nur, was diesen Theil betrifft, Rembrandt und Rubens mit Poussin

*) Dieser Aufsatz erschien, ebenso wie der nächstfolgende, zuerst in dem Buche „Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethe's Brieftasche. Leipzig, im Schwickert'schen Verlage 1776." Der Inhalt des Werkes selbst, dessen Verfasser der fruchtbare und vielseitige Schriftsteller Louis Sebastian Mercier ist, steht mit dem Inhalt des Goethe'schen Anhangs nur in einem ganz zufälligen Zusammenhang. Goethe hatte dem Uebersetzer, seinem einstmaligen Freunde Heinrich Leopold Wagner, versprochen, Anmerkungen zu der Uebersetzung zu liefern. Mochte ihm nun die Aufgabe überhaupt lästig geworden sein, mochte ihn das Werk, das übrigens, wie er selbst es thut, gegen den französischen Klassizismus stark polemisirt, nicht mehr anziehen: kurz, er löste sich von seinem Versprechen dadurch, daß er statt der Anmerkungen einen Anhang eigner Aufsätze und Gedichte gab, enthaltend: I. „Nach Falconet und über Falconet"; II. „Dritte Wallfahrt nach Erwin's Grabe" (S. 354—356), und unter III. — VII. die Gedichte: „Brief" (Werke, Bd. II. S. 192), „Guter Rath auf ein Reisbret" (ebendas. II. S. 191), „Kenner und Künstler" (das. II. S. 189), „Wahrhaftes Mährgen" (das. II. S. 190) und „Künstlers Morgenlied" (das. II. S. 184).

Vorausgeschickt sind einige motivirende Worte Goethe's, in denen er Veranlassung nimmt, sich über dramatische Form auszusprechen (s. d. Aufsätze Ueber Theater), worauf er die eben angeführten Stücke also einleitet:

„Folgende Blätter streu' ich ins Publikum mit der Hoffnung, daß sie die Menschen finden werden, denen sie Freude machen können. Sie enthalten Bemerkungen und Grillen des Augenblicks, meist über bildende Kunst, und scheinen also hier am unrechten Platz hingeworfen. Sei's also nur Denen, die einen Sprung über die Gräben, wodurch Kunst von Kunst gesondert wird, als

und entscheide nachher, was ein Künstler mit allen den sogenannten Vorzügen des Marmors gewinnt! Auch sucht der Bildhauer die Stimmung nicht in der Materie, woraus er arbeitet, er versteht sie in der Natur zu sehen, er findet sie so gut in dem Gips als in dem Marmor;[1]) denn es ist falsch, daß der Gips eines harmonischen Marmors nicht auch harmonisch sei, sonst würde man nur Abgüsse ohne Gefühl machen können; das Gefühl ist Uebereinstimmung, und vice versa. Die Liebhaber, die so bezaubert von diesen Tons, diesen feinen Schwingungen sind, haben nicht Unrecht; denn es zeigen sich solche an dem Marmor so gut wie in der ganzen Natur, nur erkennt man sie leichter da wegen der einfachen und starken Wirkung, und der Liebhaber, weil er sie hier zum ersten Mal bemerkt, glaubt, daß sie nirgends oder wenigstens nirgends so kräftig anzutreffen seien. Das Aug' des Künstlers aber findet sie überall. Er mag die Werkstätte eines Schusters betreten oder einen Stall, er mag das Gesicht seiner Geliebten, seine Stiefel oder die Antike ansehn, überall sieht er die heiligen Schwingungen und leise Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet. Bei jedem Tritte eröffnet sich ihm die magische Welt, die jene große Künstler innig und beständig umgab, deren Werke in Ewigkeit den wetteifernden Künstler zur Ehrfurcht hinreißen, alle Verächter, ausländische und inländische, studirte und unstudirte, im Zaum halten und den reichen Sammler in Kontribution setzen werden.

[1]) Warum ist die Natur immer schön, überall schön, überall bedeutend, sprechend? Und der Marmor und Gips, warum will der Licht, besonder Licht haben? Ist's nicht, weil die Natur sich ewig in sich bewegt, ewig neu erschafft, und der Marmor, der belebteste, da steht todt, erst durch den Zauberstab der Beleuchtung zu retten von seiner Leblosigkeit?

Salto mortale nicht fürchten, und Solchen, die mit freundlichem Herzen aufnehmen, was man ihnen in harmloser Zutraulichkeit hinreicht. So auch mit den Gedichten." —

In Goethe's eignen Ausgaben seiner Werke finden sich die prosaischen Aufsätze nicht, sondern erst in dem vierten Band der „Nachgelassenen Werke" (1832. T.-A. S. 1—14). —

Etienne Maurice Falconet (1716—1791) war ein angesehener französischer Bildhauer, der auch lange Zeit in Petersburg thätig war. Der obige Aufsatz handelt indessen nicht von seinen Statuen oder Schriften, sondern es wird nur die von ihm vertretene Kunstrichtung im Allgemeinen angegriffen, indem Goethe sich als Jemand hinstellt, der zeitlich nach ihm lebt und seine Forderungen über ihn hinaus stellt.

Jeder Mensch hat mehrmal in seinem Leben die Gewalt dieser Zauberei gefühlt, die den Künstler allgegenwärtig faßt, dadurch ihm die Welt rings umher belebt wird. Wer ist nicht einmal beim Eintritt in einen heiligen Wald von Schauer überfallen worden? Wen hat die umfangende Nacht nicht mit einem unheimlichen Grausen geschüttelt? Wem hat nicht in Gegenwart seines Mädchens die ganze Welt golden geschienen? Wer fühlte nicht an ihrem Arme Himmel und Erde in wonnevollsten Harmonien zusammenfließen?

Davon fühlt nun der Künstler nicht allein die Wirkungen, er dringt bis in die Ursachen hinein, die sie hervorbringen. Die Welt liegt vor ihm, möcht' ich sagen, wie vor ihrem Schöpfer, der in dem Augenblick, da er sich des Geschaffnen freut, auch alle die Harmonien genießt, durch die er sie hervorbrachte und in denen sie besteht. Drum glaubt nicht so schnell zu verstehen, was das heiße: Das Gefühl ist die Harmonie, und vice versa!

Und das ist es, was immer durch die Seele des Künstlers webt, was in ihm nach und nach sich zum verstandensten Ausdrucke drängt, ohne durch die Erkenntnißkraft durchgegangen zu sein.

Ach, dieser Zauber ist's, der aus den Sälen der Großen und aus ihren Gärten flieht, die nur zum Durchstreifen, nur zum Schauplatz der an einander hinwischenden Eitelkeit ausstaffirt und beschnitten sind. Nur da, wo Vertraulichkeit, Bedürfniß, Innigkeit wohnen, wohnt alle Dichtungskraft, und weh dem Künstler, der seine Hütte verläßt, um in den akademischen Pranggebäuden sich zu verflattern! Denn wie geschrieben steht, es seie schwer, daß ein Reicher ins Reich Gottes komme,*) ebenso schwer ist's auch, daß ein Mann, der sich der veränderlichen modischen Art gleichstellt, der sich an der Flitterherrlichkeit der neuen Welt ergetzt, ein gefühlvoller Künstler werde. Alle Quellen natürlicher Empfindung, die der Fülle unsrer Väter offen waren, schließen sich ihm. Die papierne Tapete, die an seiner Wand in wenig Jahren verbleicht, ist ein Zeugniß seines Sinns und ein Gleichniß seiner Werke.

Ueber das Uebliche sind schon so viel Blätter verdorben worden; mögen diese mit dreingehn! Mich dünkt, das Schickliche gelte in aller Welt fürs Uebliche; und was ist in der

---

*) Vgl. Ev. Matth., 19. 23; Marc., 10. 25; Luc., 18. 24.

Welt schicklicher als das Gefühlte? Rembrandt, Raphael, Rubens kommen mir in ihren geistlichen Geschichten wie wahre Heilige vor, die sich Gott überall auf Schritt und Tritt, im Kämmerlein und auf dem Felde, gegenwärtig fühlen und nicht des umständlichen Prachts von Tempeln und Opfern bedürfen, um ihn an ihre Herzen herbeizuzerren. Ich setze da drei Meister zusammen, die man fast immer durch Berge und Meere zu trennen pflegt; aber ich dürfte mich wol getrauen, noch manche große Namen herzusetzen und zu beweisen, daß sie sich alle in diesem wesentlichen Stücke gleich waren.

Ein großer Maler wie der andre lockt durch große und kleine empfundne Naturzüge den Zuschauer, daß er glauben soll, er sei in die Zeiten der vorgestellten Geschichte entrückt, und wird nur in die Vorstellungsart, in das Gefühl des Malers versetzt. Und was kann er im Grunde verlangen, als daß ihm Geschichte der Menschheit mit und zu wahrer menschlicher Theilnehmung hingezaubert werde?

Wenn Rembrandt seine Mutter Gottes mit dem Kinde als niederländische Bäurin vorstellt,*) sieht freilich jedes Herrchen, daß entsetzlich gegen die Geschichte geschlägelt**) ist, welche vermeldet, Christus seie zu Bethlehem im jüdischen Lande geboren worden. Das haben die Italiener besser gemacht, sagt er. Und wie? — Hat Raphael was Anders, was mehr gemalt als eine liebende Mutter mit ihrem Ersten, Einzigen? Und war aus dem Sujet etwas Anders zu malen? Und ist Mutterliebe in ihren Abschattungen nicht eine ergiebige Quelle für Dichter und Maler in allen Zeiten? Aber es sind die biblischen Stücke alle durch kalte Veredlung und die gesteifte Kirchenschicklichkeit aus ihrer Einfalt und Wahrheit herausgezogen und dem theilnehmenden Herzen entrissen worden, um gaffende Augen des Dumpfsinns zu blenden. Sitzt nicht Maria zwischen den Schnörkeln aller Altareinfassungen vor den Hirten mit dem Knäblein da, als ließ' sie's um Geld sehn oder habe sich nach ausgeruhten vier Wochen mit aller Kindbettsmuße und Weibseitelkeit auf die Ehre dieses Besuchs vorbereitet? Das ist nun schicklich! Das ist gehörig! Das stößt nicht mit der Geschichte!***)

*) Es ist die sogenannte „Tischlerhaushaltung" gemeint.

**) „schlägeln" = einen groben Fehler begehen, auch bei Voß und Lessing vorkommend.

***) Der gleiche Gebrauch von „stoßen mit etwas" ist von Sanders aus Luther nachgewiesen.

Wie behandelt Rembrandt diesen Vorwurf? Er versetzt uns in einen dunkeln Stall; Noth hat die Gebärerin getrieben, das Kind an der Brust, mit dem Vieh das Lager zu theilen; sie sind Beide bis an Hals mit Stroh und Kleidern zugedeckt; es ist Alles düster außer einem Lämpchen, das dem Vater leuchtet, der mit einem Büchelchen dasitzt und Marien einige Gebete vorzulesen scheint. In dem Augenblick treten die Hirten herein; der vorderste, der mit einer Stalllaterne vorangeht, guckt, indem er die Mütze abnimmt, in das Stroh. War an diesem Platze die Frage deutlicher auszudrücken: Ist hier der neugeborne König der Juden?

Und so ist alles Kostüm lächerlich; denn auch der Maler, der's Euch am Besten zu beobachten scheint, beobachtet's nicht einen Augenblick. Derjenige, der auf die Tafel des reichen Mannes Stengelgläser setzte, würde übel angesehen werden, und drum hilft er sich mit abenteuerlichen Formen, belügt Euch mit unbekannten Töpfen, aus welchem uralten Gerümpelschranke er nur immer mag, und zwingt mich durch den markleeren Adel überirdischer Wesen in stattlich gefalteten Schleppmänteln zu Bewunderung und Ehrfurcht.

Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern. Ihr findet Rubensens Weiber zu fleischig! Ich sage Euch, es waren seine Weiber, und hätt' er Himmel und Hölle, Luft, Erd' und Meer mit Idealen bevölkert, so wäre er ein schlechter Ehmann gewesen, und es wäre nie kräftiges Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein geworden.[1])

Es ist thöricht, von einem Künstler zu fordern, er soll viel, er soll alle Formen umfassen. Hatte doch oft die Natur selbst

[1]) In dem Stück von Goudt nach Elzheimer: „Philemon und Baucis" hat sich Jupiter auf einem Großvaterstuhl niedergelassen, Merkur ruht auf einem niederen Lager aus, Wirth und Wirthin sind nach ihrer Art beschäftigt, sie zu bedienen. Jupiter hat sich indessen in der Stube umgesehen, und just fallen seine Augen auf einen Holzschnitt an der Wand, wo er einen seiner Liebesschwänke, durch Merkur's Beihilfe ausgeführt, klärlich abgebildet sieht. Wenn so ein Zug nicht mehr werth ist als ein ganzes Zeughaus wahrhafter antiker Nachtgeschirre, so will ich alles Denken, Dichten, Trachten und Schreiben aufgeben.*)

---

*) Von Hendrik Graf von Goudt (1585—1630), dem Schüler Adam Elzheimer's, sind namentlich sieben Radirungen berühmt, unter ihnen das hier genannte Bild „Jupiter und Merkur, von Philemon und Baucis bewirthet", welches sich in der Dresdner Galerie befindet.

für ganze Provinzen nur eine Gesichtsgestalt zu vergeben. Wer allgemein sein will, wird nichts; die Einschränkung ist dem Künstler so nothwendig als Jedem, der aus sich was Bedeutendes bilden will. Das Haften an ebendenselben Gegenständen, an dem Schrank voll alten Hausraths und wunderbaren Lumpen hat Rembrandt zu dem Einzigen gemacht, der er ist. Denn ich will hier nur von Licht und Schatten reden, ob sich gleich auf Zeichnung ebendas anwenden läßt. Das Haften an ebender Gestalt unter einer Lichtsart muß nothwendig Den, der Auge hat, endlich in alle Geheimnisse leiten, wodurch sich das Ding ihm darstellt, wie es ist. Nimm jetzo das Haften an einer Form, unter allen Lichtern, so wird Dir dieses Ding immer lebendiger, wahrer, runder, es wird endlich Du selbst werden. Aber bedenke, daß jeder Menschenkraft ihre Grenzen gegeben sind! Wie viel Gegenstände bist Du im Stande, so zu fassen, daß sie aus Dir wieder neu hervorgeschaffen werden mögen? Das frag' Dich, geh vom Häuschen aus und verbreite Dich, so Du kannst, über alle Welt!

Dritte Wallfahrt nach Erwin's Grabe
im Juli 1775.*)

Vorbereitung.

Wieder an Deinem Grabe und dem Denkmal des ewigen Lebens in Dir über Deinem Grabe, heiliger Erwin, fühle ich, Gott sei Dank, daß ich bin, wie ich war; noch immer so kräftig gerührt von dem Großen, und, o Wonne, noch einziger, ausschließender gerührt von dem Wahren als ehemals, da ich oft aus kindlicher Ergebenheit das zu ehren mich bestrebte, wofür ich nichts fühlte und, mich selbst betriegend, den kraft- und wahrheitsleeren Gegenstand mit liebevoller Ahnung übertünchte. Wie viel Nebel sind von meinen Augen gefallen, und doch bist Du nicht aus meinem Herzen gewichen, Alles belebende Liebe, die Du mit der Wahrheit wohnst, ob sie gleich sagen, Du seist lichtscheu und entfliehend im Nebel!

Gebet.

Du bist Eins und lebendig, gezeugt und entfaltet, nicht zusammengetragen und -geflickt. Vor Dir wie vor dem schaumstürmenden Sturze des gewaltigen Rheins, wie vor der glänzenden Krone der ewigen Schneegebirge, wie vor dem Anblick des heiter ausgebreiteten Sees und Deiner Wolkenfelsen und wüsten Thäler, grauer Gotthard,**) wie vor jedem großen Gedanken der Schöpfung,***) wird in der Seele reg', was auch

*) Vergl. d. Anmerk. auf S. 348. — Dieser Aufsatz ging aus der Reise hervor, die Goethe im Juni und Juli 1775 mit den beiden Grafen Stolberg nach der Schweiz machte; denn der Rückweg führte ihn über Straßburg.

**) Goethe hatte am 20. Juni den Gotthard bestiegen (A. Kestner, Goethe und Werther, S. 242).

***) Die Worte, die schon im ältesten Drucke gesperrt sind, kennzeichnen sich als Reminiszenz aus Klopstock's Ode „Der Zürcher See", Z. 3 u. 4.

Schöpfungskraft in ihr ist. In Dichtung stammelt sie über, in kritzelnden Strichen wühlt sie auf dem Papier Anbetung dem Schaffenden, ewiges Leben, umfassendes, unauslöschliches Gefühl deß, das da ist und da war und da sein wird.

Erste Station.

Ich will schreiben; denn mir ist's wohl, und so oft ich da schrieb, ist's auch Andern wohl worden, die's lasen, wenn ihnen das Blut rein durch die Adern floß und die Augen ihnen hell waren. Mög' es Euch wohl sein, meine Freunde, wie mir in der Luft, die mir über alle Dächer der verzerrten Stadt morgendlich auf diesem Umgange entgegenweht!

Zweite Station.

Höher in der Luft, hinabschauend, schon überschauend die herrliche Ebne, vaterlandwärts, liebwärts, und doch voll bleibenden Gefühls des gegenwärtigen Augenblicks.

Ich schrieb ehmals*) ein Blatt verhüllter Innigkeit, das Wenige lasen, buchstabenweise nicht verstanden, und worin gute Seelen nur Funken wehen sahen deß, was sie unaussprechlich und unausgesprochen glücklich macht. Wunderlich war's, von einem Gebäude geheimnißvoll reden, Thatsachen in Räthsel hüllen und von Maßverhältnissen poetisch lallen. Und doch geht mir's jetzt nicht besser. So sei es denn mein Schicksal, wie es Dein Schicksal ist, himmelanstrebender Thurn, und Deins, weitverbreitete Welt Gottes, angegafft und läppchensweise in den Gehirnchen der Wälschen aller Völker austapezirt zu werden!

Dritte Station.

Hätt' ich Euch bei mir, schöpfungsvolle Künstler, gefühlvolle Kenner, deren ich auf meinen kleinen Wanderungen so viele fand, und auch Euch, die ich nicht fand, und die sind! Wenn Euch dies Blatt reichen wird, laßt es Euch Stärkung sein gegen das flache, unermüdete Anspulen unbedeutender Mittelmäßigkeit, und solltet Ihr an diesen Platz kommen, gedenkt mein in Liebe!

---

*) Es ist der vorangehende Aufsatz „Nach Falconet &c. &c." gemeint.

Tausend Menschen ist die Welt ein Raritätenkasten; die Bilder gaukeln vorüber und verschwinden, die Eindrücke bleiben flach und einzeln in der Seele; drum lassen sie sich so leicht durch fremdes Urtheil leiten; sie sind willig, die Eindrücke anders ordnen, verschieben und ihren Werth auf und ab bestimmen zu lassen.

*

Hier ward durch Lenzens Ankunft die Andacht des Schreibers unterbrochen; die Empfindung ging in Gespräche über, unter welchen die übrigen Stationen vollendet wurden. Mit jedem Tritte überzeugte man sich mehr, daß Schöpfungskraft im Künstler sei aufschwellendes Gefühl der Verhältnisse, Maße und des Gehörigen, und daß nur durch diese ein selbstständig Werk, wie andere Geschöpfe durch ihre individuelle Keimkraft hervorgetrieben werden.

Von deutscher Baukunst.*)

1823.

Einen großen Reiz muß die Bauart haben, welche die Italiener und Spanier schon von alten Zeiten her, wir aber erst in der neuesten, die deutsche (tedesca, germanica) genannt haben. Mehrere Jahrhunderte ward sie zu kleinern und zu ungeheuren Gebäuden angewendet; der größte Theil von Europa nahm sie auf; Tausende von Künstlern, Abertausende von Handwerkern übten sie; den christlichen Kultus förderte sie höchlich und wirkte mächtig auf Geist und Sinn; sie muß also etwas Großes, gründlich Gefühltes, Gedachtes, Durchgearbeitetes enthalten, Verhältnisse verbergen und an den Tag legen, deren Wirkung unwiderstehlich ist.

Merkwürdig war uns daher das Zeugniß eines Franzosen, eines Mannes, dessen eigene Bauweise der gerühmten sich entgegensetzte, dessen Zeit von derselben äußerst ungünstig urtheilte; und dennoch spricht er folgendermaßen:

„Alle Zufriedenheit, die wir an irgend einem Kunstschönen empfinden, hängt davon ab, daß Regel und Maß beobachtet sei; unser Behagen wird nur durch Proportion bewirkt. Ist hieran Mangel, so mag man noch so viel äußere Zierrath anwenden, Schönheit und Gefälligkeit, die ihnen innerlich fehlen, wird nicht ersetzt; ja man kann sagen, daß ihre Häßlichkeit nur verhaßter und unerträglicher wird, wenn man die äußeren Zierrathen durch Reichthum der Arbeit oder der Materie steigert.

„Um diese Behauptung noch weiter zu treiben, sag' ich, daß die Schönheit, welche aus Maß und Proportion entspringt, keineswegs kostbarer Materien und zierlicher Arbeit bedarf, um Bewunderung zu erlangen; sie glänzt vielmehr und macht sich

*) Der Aufsatz ist Ende März oder Anfang April 1823 geschrieben, unmittelbar nachdem Goethe von einer schweren Herzkrankheit genesen war (Brief an S. Boisserée vom 10. April 1823), und wurde zuerst veröffentlicht in „Ueber Kunst und Alterthum", IV. 2. S. 139—151.

fühlbar, hervorblickend aus dem Wuste und der Verworrenheit des Stoffes und der Behandlung. So beschauen wir mit Vergnügen einige Massen jener gothischen Gebäude, deren Schönheit aus Symmetrie und Proportion des Ganzen zu den Theilen und der Theile unter einander entsprungen erscheint und bemerklich ist, ungeachtet der häßlichen Zierrathen, womit sie verdeckt sind, und zum Trutz derselben. Was uns aber am Meisten überzeugen muß, ist, daß, wenn man diese Massen mit Genauigkeit untersucht, man im Ganzen dieselben Proportionen findet wie an Gebäuden, welche, nach Regeln der guten Baukunst erbaut, uns beim Anblick so viel Vergnügen gewähren."

François Blondel,*) Cours d'Architecture, Cinquième partie. Livre V. Chap. XVI. XVII.

Erinnern dürfen wir uns hierbei gar wohl jüngerer Jahre, wo der Straßburger Münster so große Wirkung auf uns ausübte, daß wir unberufen unser Entzücken**) auszusprechen nicht unterlassen konnten. Ebendas, was der französische Baumeister nach gepflogener Messung und Untersuchung gesteht und behauptet, ist uns unbewußt begegnet, und es wird ja auch nicht von Jedem gefordert, daß er von Eindrücken, die ihn überraschen, Rechenschaft geben solle.

Standen aber diese Gebäude Jahrhunderte lang nur wie eine alte Ueberlieferung da ohne sonderlichen Eindruck auf die größere Menschenmasse, so ließen sich die Ursachen davon gar wohl angeben. Wie mächtig hingegen erschien ihre Wirksamkeit in den letzten Zeiten, welche den Sinn dafür wieder erweckten! Jüngere und Aeltere beiderlei Geschlechts waren von solchen Eindrücken übermannt und hingerissen, daß sie sich nicht allein durch wiederholte Beschauung, Messung, Nachzeichnung daran erquickten und erbauten, sondern auch diesen Stil bei noch erst zu errichtenden, lebendigem Gebrauch gewidmeten Gebäuden wirklich anwendeten und eine Zufriedenheit fanden, sich gleichsam urväterlich in solchen Umgebungen zu empfinden.

Da nun aber einmal der Antheil an solchen Produktionen

---

*) François Blondel (1617—1686) bekannt durch seine Bauten in Paris, wie die „Porte Saint-Denis" und andre, jetzt schon abgetragene. Seine zahlreichen Schriften über Architektur sind in sehr vielen Ausgaben herausgekommen.

**) Mit Beziehung auf die in unsrer Ausgabe unmittelbar vorangehenden Aufsätze.

der Vergangenheit erregt worden, so verdienen Diejenigen großen Dank, die uns in den Stand setzen, Werth und Würde im rechten Sinne, das heißt historisch, zu fühlen und zu erkennen, wovon ich nunmehr Einiges zur Sprache bringe, indem ich mich durch mein näheres Verhältniß zu so bedeutenden Gegenständen aufgefordert fühle.

Seit meiner Entfernung von Straßburg sah ich kein wichtiges, imposantes Werk dieser Art. Der Eindruck erlosch, und ich erinnerte mich kaum jenes Zustandes, wo mich ein solcher Anblick zum lebhaftesten Enthusiasmus angeregt hatte. Der Aufenthalt in Italien konnte solche Gesinnungen nicht wieder beleben, um so weniger als die modernen Veränderungen am Dome zu Mailand den alten Charakter nicht mehr erkennen ließen; und so lebte ich viele Jahre solchem Kunstzweige entfernt, wo nicht gar entfremdet.

Im Jahre 1810 jedoch trat ich durch Vermittelung eines edlen Freundes*) mit den Gebrüdern Boisserée in ein näheres Verhältniß. Sie theilten mir glänzende Beweise ihrer Bemühungen mit; sorgfältig ausgeführte Zeichnungen des Doms zu Köln, theils im Grundriß, theils von mehreren Seiten, machten mich mit einem Gebäude bekannt, das nach scharfer Prüfung gar wohl die erste Stelle in dieser Bauart verdient; ich nahm ältere Studien wieder vor und belehrte mich durch wechselseitige freundschaftliche Besuche und emsige Betrachtung gar mancher aus dieser Zeit sich herschreibenden Gebäude in Kupfern, Zeichnungen, Gemälden, so daß ich mich endlich wieder in jenen Zuständen ganz einheimisch fand.

Allein der Natur der Sache nach, besonders aber in meinem Alter und meiner Stellung,**) mußte mir das Geschichtliche dieser ganzen Angelegenheit das Wichtigste werden, wozu mir denn die bedeutenden Sammlungen meiner Freunde die besten Fördernisse darreichten.

Nun fand sich glücklicherweise, daß Herr Moller,***) ein höchst gebildeter, einsichtiger Künstler, auch für diese Gegenstände entzündet ward und auf das Glücklichste mitwirkte. Ein

---

*) Graf Reinhard. — Man vgl. dessen Brief an Goethe vom 16. April und den Boisserée's vom 8. Mai 1810.

**) Als unbedingten Anhängers der altklassischen Kunst.

***) Georg Moller (1784 — 1852), vorzüglicher Architekt und Kunstschriftsteller. — Den hier erwähnten Originalriß des Kölner Doms hatte er selbst aufgefunden.

entdeckter Originalriß des Kölner Doms gab der Sache ein neues Ansehen; die lithographische Kopie desselben, ja die Kontradrücke, wodurch sich das ganze zweithürmige Bild durch Zusammenfügen und Austuschen den Augen darstellen ließ, wirkte bedeutsam; und was dem Geschichtsfreunde zu gleicher Zeit höchst willkommen sein mußte, war des vorzüglichen Mannes Unternehmen, eine Reihe von Abbildungen älterer und neuerer Zeit uns vorzulegen, da man denn zuerst das Herankommen der von uns diesmal betrachteten Bauart, sodann ihre höchste Höhe und endlich ihr Abnehmen vor Augen sehen und bequem erkennen sollte. Dieses findet nun um desto eher statt, da das erste Werk vollendet vor uns liegt und das zweite, das von einzelnen Gebäuden dieser Art handeln wird, auch schon in seinen ersten Heften zu uns gekommen ist.

Mögen die Unternehmungen dieses ebenso einsichtigen als thätigen Mannes möglichst vom Publikum begünstigt werden! Denn mit solchen Dingen sich zu beschäftigen ist an der Zeit, die wir zu benutzen haben, wenn für uns und unsere Nachkommen ein vollständiger Begriff hervorgehen soll.

Und so müssen wir denn gleiche Aufmerksamkeit und Theilnahme dem wichtigen Werke der Gebrüder Boisserée wünschen, dessen erste Lieferung wir früher schon im Allgemeinen angezeigt.*)

Mit aufrichtiger Theilnahme sehe ich nun das Publikum die Vortheile genießen, die mir seit dreizehn Jahren gegönnt sind; denn so lange bin ich Zeuge der ebenso schwierigen als anhaltenden Arbeit der Boisserée'schen Verbündeten. Mir fehlte es nicht diese Zeit her an Mittheilung frischgezeichneter Risse, alter Zeichnungen und Kupfer, die sich auf solche Gegenstände bezogen; besonders aber wichtig waren die Probedrücke der bedeutenden Platten, die sich durch die vorzüglichsten Kupferstecher ihrer Vollendung näherten.

So schön mich aber auch dieser frische Antheil in die Neigungen meiner früheren Jahre wieder zurückversetzte, fand ich doch den größten Vortheil bei einem kurzen Besuche in Köln, den ich an der Seite des Herrn Staatsministers von Stein**) abzulegen das Glück hatte.

---

*) S. „Ueber Kunst und Alterthum", I. 2. S. 198, und IV. 1. S. 169.

**) Auf seiner Rheinreise im Jahre 1815: „Dienstag, 25. Juli führte Herr Minister von Stein mich im Wagen bis Thal E., im Nachen bis Köln" (Sulpiz Boisserée, II. S. 65).

Ich will nicht leugnen, daß der Anblick des Kölner Doms von außen eine gewisse Apprehension in mir erregte, der ich keinen Namen zu geben wüßte. Hat eine bedeutende Ruine etwas Ehrwürdiges, ahnen, sehen wir in ihr den Konflikt eines würdigen Menschenwerks mit der stillmächtigen, aber auch Alles nicht achtenden Zeit, so tritt uns hier ein Unvollendetes, Ungeheures entgegen, wo eben dieses Unfertige uns an die Unzulänglichkeit des Menschen erinnert, sobald er sich unterfängt, etwas Uebergroßes leisten zu wollen.

Selbst der Dom inwendig macht uns, wenn wir aufrichtig sein wollen, zwar einen bedeutenden, aber doch unharmonischen Effekt; nur wenn wir ins Chor treten, wo das Vollendete uns mit überraschender Harmonie anspricht, da erstaunen wir fröhlich, da erschrecken wir freudig und fühlen unsere Sehnsucht mehr als erfüllt.

Ich aber hatte mich längst schon besonders mit dem Grundriß beschäftigt, viel darüber mit den Freunden verhandelt, und so konnte ich, da beinahe zu Allem der Grund gelegt ist, die Spuren der ersten Intention an Ort und Stelle genau verfolgen. Ebenso halfen mir die Probedrücke der Seitenansicht und die Zeichnung des vorderen Aufrisses einigermaßen das Bild in meiner Seele auferbauen; doch blieb das, was fehlte, immer noch so übergroß, daß man sich zu dessen Höhe nicht aufschwingen konnte.

Jetzt aber, da die Boisserée'sche Arbeit sich ihrem Ende naht, Abbildung und Erklärung in die Hände aller Liebhaber gelangen werden, jetzt hat der wahre Kunstfreund auch in der Ferne Gelegenheit, sich von dem höchsten Gipfel, wozu sich diese Bauweise erhoben, völlig zu überzeugen, da er denn, wenn er gelegentlich sich als Reisender jener wundersamen Stätte nähert, nicht mehr der persönlichen Empfindung, dem trüben Vorurtheil oder im Gegensatz einer übereilten Abneigung sich hingeben, sondern als ein Wissender und in die Hüttengeheimnisse Eingeweihter das Vorhandene betrachten und das Vermißte in Gedanken ersetzen wird. Ich wenigstens wünsche mir Glück, zu dieser Klarheit nach funfzigjährigem Streben durch die Bemühungen patriotisch gesinnter, geistreicher, emsiger, unermüdeter junger Männer gelangt zu sein.

Daß ich bei diesen erneuten Studien deutscher Baukunst des dreizehnten Jahrhunderts öfters meiner frühern Anhänglichkeit an den Straßburger Münster gedachte und des damals

1772*) im ersten Enthusiasmus verfaßten Druckbogens mich erfreute, da ich mich desselben beim späteren Lesen nicht zu schämen brauchte, ist wol natürlich; denn ich hatte doch die innern Proportionen des Ganzen gefühlt, ich hatte die Entwickelung der einzelnen Zierrathen eben aus diesem Ganzen eingesehen und nach langem und wiederholtem Anschauen gefunden, daß der eine hoch genug auferbaute Thurm doch seiner eigentlichen Vollendung ermangele. Das Alles traf mit den neueren Ueberzeugungen der Freunde und meiner eigenen ganz wohl überein, und wenn jener Aufsatz etwas Amphiguriſches**) in seinem Stil bemerken läßt, so möchte es wol zu verzeihen sein da, wo etwas Unaussprechliches auszusprechen ist.

Wir werden noch oft auf diesen Gegenstand zurückkommen und schließen hier dankbar gegen Diejenigen, denen wir die gründlichsten Vorarbeiten schuldig sind, Herrn Moller und Büsching, Jenem in seiner Auslegung der gegebenen Kupfertafeln,***) Diesem in dem Versuch einer Einleitung in die Geschichte der altdeutschen Baukunst, wozu mir denn gegenwärtig als erwünschtes Hilfsmittel die Darstellung zu Handen liegt, welche Herr Sulpiz Boisserée als Einleitung und Erklärung der Kupfertafeln mit gründlicher Kenntniß aufgesetzt hat.

---

*) Nicht 1773, wie in den meisten Ausgaben steht. Man vergl. die Note S. 339.

**) Ein spät-französisches Wort zweifelhaften Ursprungs. Nach Littré's Erklärung: „ce qui n'a ni ordre ni sens.“

***) Das Werk, aus neun großen Blättern bestehend wird ausführlich beschrieben in „Ueber Kunst und Alterthum“, II. 2. S. 75, ohne daß Büsching's bei dieser Gelegenheit erwähnt wird.

Goethe's Zusatz zu S. Boisserée's „Herstellung des Straßburger Münsters".*)

Auf diese Weise erfahren wir nach und nach durch die Bemühungen einsichtiger, thätiger junger Freunde, welche Anstalten und Vorkehrungen sich nöthig machten, um jene ungeheuren Gebäude zu unternehmen, wo nicht auszuführen.

Zugleich werden wir belehrt, in welchem Sinn und Geschmack die nördlichere Baukunst vom achten bis zum funfzehnten Jahrhundert sich entwickelte, veränderte, auf einen hohen Grad von Trefflichkeit, Kühnheit, Zierlichkeit gelangte, bis sie zuletzt durch Abweichung und Ueberladung, wie es den Künsten gewöhnlich geht, nach und nach sich verschlimmerte. Diese Betrachtungen werden wir bei Gelegenheit der Mollerischen Hefte, wenn sie alle beisammen sind, zu unserer Genugthuung anstellen können. Auch schon die viere, welche vor uns liegen, geben erfreuliche Belehrung. Die darin enthaltenen Tafeln sind nicht numerirt; am Schlusse wird erst das Verzeichniß folgen, wie sie nach der Zeit zu legen und zu ordnen sind.

Schon jetzt haben wir dieses vorläufig gethan und sehen eine Reihe von sechs Jahrhunderten vor uns. Wir legten dazwischen, was von Grund- und Aufrissen ähnlicher Gebäude zu Handen war, und finden schon einen Leitfaden, an dem wir uns gar glücklich und angenehm durchwinden können. Sind die Mollerischen Hefte dereinst vollständig, so kann jeder Liebhaber sie auf ähnliche Weise zum Grund einer Sammlung

*) Der Aufsatz „Herstellung des Straßburger Münsters", der bisher in allen Ausgaben, auch neuerdings in der von Kurz, Aufnahme gefunden hat, ist, wie dies kürzlich schon in der Zeitschrift „Im Neuen Reich" (Jahrgang 1873, Nr. 27, S. 38) nachgewiesen wurde, von S. Boisserée. Der Beweis liegt in dem Briefe des Letzteren an Goethe vom 30. Januar und in Goethe's Antwort vom 10. Februar 1817. Der Aufsatz steht allerdings nicht, wie Goethe dort angiebt, in dem elften Bogen des 2. Heftes von „Ueber Kunst und Alterthum", sondern in dem zwölften.

legen, woran er für sich und mit Andern über diese bedeutenden Gegenstände täglich mehr Aufklärung gewinnt.

Alsdann wird nach abgelegten Vorurtheilen Lob und Tadel gegründet sein und eine Vereinigung der verschiedensten Ansichten aus der Geschichte auf einander folgender Denkmale hervorgehen.

Auch muß es deshalb immer wünschenswerther sein, daß das große Werk der Herren Boisserée, den Dom zu Köln darstellend, endlich erscheine. Die Tafeln, die schon in unsern Händen sind, lassen wünschen, daß alle Liebhaber bald gleichen Genuß und gleiche Belehrung finden mögen.

Der Grundriß ist bewundernswürdig und vielleicht von keinem dieser Bauart übertroffen. Die linke Seite, wie sie ausgeführt werden sollte, giebt erst einen Begriff von der ungeheuern Kühnheit des Unternehmens. Dieselbe Seitenansicht, aber nur so weit, als sie zur Ausführung gelangte, erregt ein angenehmes Gefühl, mit Bedauern gemischt. Man sieht das unvollendete Gebäude auf einem freien Platz, indem die Darsteller jene Reihe Häuser, welche niemals hätte gebaut werden sollen, mit gutem Sinne weggelassen. Daneben war es gewiß ein glücklicher Gedanke, die Bauleute noch in voller Arbeit und den Krahnen thätig vorzustellen, wodurch der Gegenstand Leben und Bewegung gewinnt.

Kommt hiezu nun ferner das Facsimile des großen Originalaufrisses, welchen Herr Moller gleichfalls besorgt, so wird über diesen Theil der Kunstgeschichte sich eine Klarheit verbreiten, bei der wir die in allen Landen aufgeführten Gebäude solcher Art früher und späterer Zeit gar wohl beurtheilen können, und wir werden alsdann nicht mehr die Produkte einer wachsenden, steigenden, den höchsten Gipfel erreichenden und sodann wieder versinkenden Kunst vermischen und Eins mit dem Andern entweder unbedingt loben oder verwerfen.

Pentazonium Vimariense,

dem dritten September 1825 gewidmet, vom Oberbaudirektor Coudray gezeichnet, gestochen vom Hofkupferstecher Schwerdgeburth.*)

Das seltene und mit dem reinsten Enthusiasmus gefeierte Fest der funfzigjährigen Regierung Ihro des Herrn Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach königliche Hoheit zu verherrlichen, fühlten auch die Künste eine besondere Verpflichtung; unter ihnen that sich die Baukunst hervor in einer Zeichnung, welche, nunmehr in Kupferstich gefaßt, dem allgemeinen Anschauen übergeben ist.

Zu seiner Darstellung nahm der geistreiche Künstler den Anlaß von jenen antiken Prachtgebäuden, wo man zonenweise Stockwerk über Stockwerk in die Höhe ging und, den Durchmesser der Area nach Stufenart zusammenziehend, einer Pyramiden- oder sonst zugespitzten Form sich zu nähern trachtete. Wenig ist uns davon übrig geblieben — von dem Trizonium des Quintilius Varus nur der Name — und was wir noch von dem Septizonium des Severus**) wissen, kann unsere Billigung nicht verdienen, indem es vertikal in die Höhe stieg und also dem Auge das Gefühl einer geforderten Solidität nicht eindrücken konnte.

Bei unserm Pentazonium ist die Anlage von der Art, daß erst auf einer gehörig festen Rustika-Basis ein Säulengebäude dorischer Ordnung errichtet sei, über welchem abermals ein ruhiges Massiv einer jonischen Säulenordnung zum Grunde dient, wodurch denn also schon vier Zonen absolvirt wären, worauf abermals ein Massivaufsatz folgt, auf welchem korinthische

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bandes 2. Heft. 1828. S. 356 ff.

**) An der Südspitze des Mons Palatinus, von dem bedeutende Ruinen noch in der Zeit des Papstes Sixtus V. (1485—1590) vorhanden waren.

Säulen, zum Tempelgipfel zusammengedrängt, den höheren Abschluß bilden.

Die erste Zone sieht man durch ihre Bildwerke einer kräftigthätigen Jugendzeit gewidmet, geistigen und körperlichen Uebungen und Vorbereitungen mancher Art. Die zweite soll das Andenken eines mittleren Manneslebens bewahren, in That und Dulden, Wirken und Leiden zugebracht, auf Krieg und Frieden, Ruhe und Bewegung hindeutend. Die dritte Zone giebt einem reich gesegneten Familienleben Raum. Die vierte deutet auf das, was für Kunst und Wissenschaft geschehen. Die fünfte läßt uns die Begründung einer sichern Staatsform erblicken, worauf sich denn das Heiligthum eines wohlverdienten Ruhms erhebt.

Ob nun gleich zu unserer Zeit Gebäude dieser Art nicht leicht zur Wirklichkeit gelangen dürften, so achtete der denkende Künstler doch für Pflicht, zu zeigen, daß ein solches Prachtgerüste nicht blos phantastisch gefabelt, sondern auf einer innern Möglichkeit gegründet sei, weshalb er denn in einem zweiten Blatte die vorsichtige Konstruktion desselben sowol in Grundrissen als Durchschnitten den Kenneraugen vorlegte, woneben man auch umständlicher, als hier geschieht, durch eine gedruckte Erklärung erfahren kann, worauf theils durch reale, theils durch allegorische Darstellungen gedeutet worden.

Und so wird denn endlich an dem Aufriß, welchen die Hauptplatte darstellt, der einsichtige Kennerblick geneigt unterscheiden und beurtheilen, inwiefern die schwierige Uebereinanderstellung verschiedener Säulenordnungen, von der derbsten bis zu der schlankesten, gelungen, inwiefern die Profile dem jedesmaligen Charakter gemäß bestimmt und genügend gezeichnet worden.

Kehrt nun das Auge zu dem beim ersten Anschauen empfangenen Eindruck nach einer solchen Prüfung des Einzelnen wieder zurück, so wünschen wir die Frage günstig beantwortet, ob der allgemeine Umriß des Ganzen, der ,so zu nennende Schattenriß, dem Auge gefällig und nebst seinem reichen Inhalte dem Geiste faßlich sei, indem wir von unserer Seite hier nur eine allgemeine Anzeige beabsichtigen konnten.

Wenn nun der Künstler in einer genauen, zum Sauberſten ausgeführten Zeichnung das Seinige geleistet zu haben hoffen durfte, so kann die Arbeit des Kupferstechers sich gleichfalls einer geneigten Aufnahme getrösten. Herr Schwerdgeburth, dessen Geschicklichkeit man bisher nur in kleineren, unsere Taschenbücher

zierenden Bildern liebte und bewunderte, hat sich hier in ein Feld begeben, in welchem er bisher völlig fremd gewesen, deshalb eine Unbekanntschaft eines Kupferstechers mit dem architektonischen Detail vom Kenner mit Nachsicht zu beurtheilen sein dürfte. Ferner ist zu bedenken, daß bei einer solchen Arbeit die geschickteste Hand ohne Beihilfe von mitleistenden Maschinen sich in Verlegenheit fühlen kann.

Eines solchen Vortheils, welcher dem Künstler in Paris und andern in dieser Art vielthätigen Städten zu Hilfe kommt, ermangelt die unsrige so gut wie gänzlich; Alles ist hier die That der eigenen freien Hand, es sei, daß sie die Radirnadel oder den Grabstichel geführt. Hiedurch aber hat auch dieses Blatt ein gewisses Leben, eine gewisse Anmuth gewonnen, welche gar oft einer ausschließlich angewandten Technik zu ermangeln pflegt.

Ebenso waren bei dem Abdruck gar manche Schwierigkeiten zu überwinden, die bei größeren, den Fabrikanstalten sich nähernden Gelegenheiten gar leicht zu beseitigen sind oder vielmehr gar nicht zur Sprache kommen.

Schließlich ist nur noch zu bemerken, daß dieses Blatt für die Liebhaber der Kunst auch dadurch einen besondern Werth erhalten wird, daß der löbliche Stadtrath zu Weimar dem Kupferstecher die Platte honorirt und die sorgfältig genommener Abdrücke als freundliche Gabe den Verehrern des gefeierten Fürsten zur Erinnerung an jene so bedeutende Epoche zugetheilt hat, welches allgemein mit anerkennendem Danke aufgenommen worden. Sie sind erfreut, dem Lebenden als Lebendige ein Denkmal errichtet zu sehn, dessen Sinn und Bedeutung von ihnen um so williger anerkannt wird, als man sonst dergleichen dem oft schwankenden Ermessen einer Nachkommenschaft überläßt, die, mit sich selbst allzu sehr beschäftigt, selten den reinen Enthusiasmus empfindet, um rückwärts dankbar zu schauen und gegen edle Vorgänger ihre Pflicht zu erfüllen, wozu ihr denn auch wol Ernst, Mittel und Gelegenheit oft ermangeln mögen.

Architektur in Sizilien.*)

Architecture moderne de la Sicile, par J. Hittorf et L. Zanth. A Paris.

Wie uns vor Jahren die modernen Gebäude Rom's durch Fontaine und Percier,**) die Florentinischen durch Grandjean und Famin, die Genuesischen durch Gautier belehrend dargestellt worden, so haben sich, um gleichen Zweck zu erreichen, ausgebildete Männer, Hittorf und Zanth,***) nach Sizilien begeben und liefern uns die dortigen, besonders von Zeitgenossen Michel Angelo's errichteten, öffentlichen und Privatgebäude, so wie auch dergleichen aus früheren christlich-kirchlichen Zeiten.

Von diesem Werke liegen uns 49 Tafeln vor Augen, und wir können solches sowol in Gefolg obgenannter Vorgänger als auch um der eignen Verdienste willen Künstlern und Kunstfreunden auf das Nachdrücklichste empfehlen. Ein reicher Inhalt, so charakteristisch als geistreich dargestellt, auf das Sicherste und Zarteste behandelt. Es sind nur Linearzeichnungen, aber durch zarte und starke Striche ist Licht- und Schattenseite hinreichend ausgedrückt; daher befriedigen sie mit vollkommener Haltung.

Bei gewissen baulichen Gegenständen fanden die Künstler perspektivische Zeichnung nöthig, und diese machen den angenehmsten Eindruck; etwas eigenthümlich Charakteristisches der sizilianischen Baukunst tritt hier hervor; wir wagen es nicht näher zu bezeichnen und bemerken nur Einzelnes.

Beim Eintritt in die diesmal gelieferten Messinischen Paläste sieht man sich in einem Hofe von hohen Wohnungen umkränzt; wir empfinden sogleich Respekt und Wohlgefallen; der Bau-

*) Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bandes 2. Heft. 1828. S. 404 ff.

**) Fontaine und Percier arbeiteten Vieles gemeinsam, so am Louvre, an den Tuilerien. Das hier genannte Werk heißt: „Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome.“ 1798.

***) Beides Männer, die in ihrem Fache zu der größten Anerkennung gelangt sind, der Erste 1793 in Köln, der Zweite 1796 in Breslau geboren. Die gemeinsame Reise Beider fand im Jahre 1822 statt.

meister scheint dem Hausherrn einen anständigen Lebensgenuß zugesichert zu haben; man ist in einer grandiosen, aber nicht allzu ernsten Umgebung. Das Gleiche gilt von den Klöstern und andern öffentlichen Gebäuden; man ist von allem Düstern, Drückenden durchaus befreit, und diese Gebäude sind ihrem Zweck völlig angemessen.

Noch eine zweite allgemeine Bemerkung stehe hier. Nicht leicht hat irgendwo eine edle Bildhauerkunst der Einbildungskraft so viel Antheil an ihren Werken gestattet als wie in Sizilien, deswegen sie auch schwer zu beurtheilen sind.

Statuen von Menschen, Halbmenschen, Thieren und Ungeheuern, Basreliefs mythologischer und allegorischer Art, Verzierungen architektonischer Glieder, Alles überschwänglich angebracht, besonders bei Brunnen, die bei ihrer Nothwendigkeit und Nutzbarkeit auch den größten Schmuck zu verdienen schienen. Wer an Einfalt und ernsthafte Würde gewöhnt ist, der wird sich in diesen mannichfaltigen Reichthum kaum zu finden wissen; wir aber konnten ihm an Ort und Stelle nicht ungünstig sein, und so erfreut es uns, mit ganz außerordentlicher Sorgfalt hier diese sonderbaren Werke dargestellt zu sehen und die architektonische Zierlichkeit ihrer Profile sowol als die üppige Fülle ihrer Verzierungen zu bewundern. Denn so lange die Einbildungskraft von der Kunst gebändigt wird, giebt sie durchaus zu erfreulichen Gebilden Anlaß; dahingegen wenn Kunst sich nach und nach verliert, der regelnde Sinn entweicht und das Handwerk mit der Imagination allein bleibt, da nehmen sie unaufhaltsam den Weg, welcher, wie schon in Palermo der Fall ist, zum Pallagonischen Unsinn*) nicht Schritt vor Schritt, sondern mit Sprüngen hinführt.

Architecture antique de la Sicile, par Hittorf et Zanth.

Von diesem Werke sind 31 Tafeln in unsern Händen; sie enthalten die Tempel von Segeste und Selinunt, geographische und topographische Karten, die genausten architektonischen Risse und charakteristische Nachbildungen der wundersamen Basreliefe

*) Mit Beziehung auf La Bagaria, den Palast des Prinzen Pallagonia, zwischen Termini und Palermo. Vgl. Werke, XXXII. S. 69, u. XXIX. S. 418, sowie die Schilderung in der „Italienischen Reise" unter dem 9. April 1787.

und Ornamente zugleich mit ihrer Färbung und erheben uns zu ganz eigenen, neuen Begriffen über alte Baukunst. Früheren Reisenden bleibe das Verdienst, die Aufmerksamkeit erregt zu haben, wenn diese Letzteren, begabt mit mehr historisch-kritischen und artistischen Hilfsmitteln, endlich das Eigentliche leisten, was zur wahren Erkenntniß und gründlichen Bildung zuletzt erfordert wird.

Mit Verlangen erwarten wir die Nachbildungen der Tempel zu Girgent, besonders aber hinlängliche Kenntniß von den letzten Ausgrabungen, wovon uns einige Blätter in Osterwald's Sizilien schon vorläufige Kenntniß gegeben und ein einzelner Theil, in einem landschaftlichen Gemälde dargestellt, die angenehmsten Eindrücke verleiht, die wir in Folgendem näher aussprechen.

Südöstliche Ecke des Jupitertempels von Girgent, wie sie sich nach der Ausgrabung zeigt. Oelbild von L. v. Klenze, königlich bayerischem Ober-Baudirektor.

Ein Gemälde, nicht nur des Gegenstandes wegen für den Alterthumsforscher belehrend, sondern auch befriedigend, ja erfreulich dem Kunstfreund, wenn er das Werk blos als Landschaft betrachtet.

Die Luft mit leichtem Gewölk ist recht schön, klar, gut abgestuft; die Behandlung desselben beweist des Meisters Kunstfertigkeit; nicht weniger Lob verdient auch die gar zierlich, fleißig und geschmackvoll ausgeführte weite Küstenstrecke des Mittelgrundes. Vorn im Bilde liegen die kolossalen Tempelruinen mit solcher Präzision der Zeichnung, solcher auf das Wesentliche im Detail verwendeten Sorgfalt ausgeführt, wie es nur von einem im Fach der Architektur-Zeichnung vielgeübten Künstler zu erwarten ist. Der so glücklich in dem geschmackvollen Ganzen restaurirt aufgestellte Koloß giebt der mächtigen Ruine eine ganz originelle Anmuth. Ein schlanker, an der Seite der Tempelruine aufgewachsener Oelbaum, charakteristisch, sehr zart und ausführlich in seinem Blätterschlag, eine Aloe und in der Ecke rechts noch verschiedene Fragmente von der Architektur des Tempels staffiren durchaus zweckmäßig den nächsten und allernächsten Vordergrund.

Das Verdienstliche verschiedener Theile dieser Malerei wird am Besten gelobt und am Treffendsten bezeichnet, wenn man sagt, daß es an Elzheimer's Arbeiten erinnere.

Kirchen, Paläste und Klöster in Italien,

nach den Monumenten gezeichnet von J. Eugenius Ruhl,*) Architekten in Kassel.

Gr. Fol., 3 Lieferungen, jede zu 6 Blättern, sauber radirte Umrisse.**)

Ein durch merkwürdigen Inhalt wie durch Verdienst der Ausführung gleich achtbares, vor Kurzem erschienenes Werk.

Das erste oder Titelblatt jeder Lieferung enthält antike Fragmente, mit Geschmack und Kunst zum Ganzen geordnet, die fünf übrigen aber Ansichten, bald vom Aeußern, bald vom Innern ansehnlicher Gebäude, von Konstantin des Großen Zeit das ganze Mittelalter herab bis an die neuere Baukunst, wie sie unter den großen Meistern des sechzehnten Jahrhunderts zur fröhlichen Blüthe gelangt war. Einige wenige dürften vielleicht blos als pittoreske Ansichten aufgenommen sein.

Von Seiten der künstlerischen Behandlung finden wir an den Blättern dieses Werks theils die Genauigkeit und den bis auf das kleinste Detail sich erstreckenden Fleiß, theils die vom Zeichner mit nicht weniger Geschmack als Ueberlegung gewählten Standpunkte zu loben; unbeschadet der Wahrheit stellen sich die sämmtlichen Gegenstände dem Auge von einer gefälligen Seite in malerischer Gruppirung dar.

Auch hat der Verfasser Sorge getragen, für die meisten seiner Blätter solche Gegenstände auszuwählen, die zugleich schöne Ansichten gewähren, wenig bekannt und in kunstgeschichtlicher Beziehung merkwürdig sind. Unsere Leser werden selbst davon urtheilen können, wenn wir ihnen den Inhalt aller drei bis jetzt erschienenen Lieferungen kurz anzeigen.

---

*) J. Eugenius Ruhl, geboren 1796 in Kassel. Sein Hauptwerk: „Denkmäler der Baukunst in Italien."

**) Ueber Kunst und Alterthum, III. Bandes 3. Heft. 1822. S. 184 ff.

Erste Lieferung.

1) Verschiedene antike Fragmente, zierlich zusammengestellt. 2) Der innere Hofraum und Säulengänge um denselben im Palast der Cancellaria zu Rom, nach Einigen Architektur des San Gallo, wahrscheinlicher aber des Bramante. 3) Hof bei der Kirche St. Apostoli zu Rom. 4) Vestibul eines Gebäudes in der Via Sistina zu Rom. 5) Ansicht der Kirche St. Feliciano zu Fuligno. 6) Ansicht der Kirche St. Giorgio in Velabro und des Bogens der Goldschmiede zu Rom.

Zweite Lieferung.

1) Wiederum gar zierliche Zusammenstellung antiker Fragmente. 2) Klosterhof zu St. Giovanni in Laterano zu Rom. 3) Ansicht des Innern der Kirche St. Costanza vor der Porta Pia zu Rom. 4) Façade und vorliegende große Treppe der Kirche St. Maria in Ara Coeli, auf dem Kapitolium zu Rom. 5) Eingang zur Kirche St. Prassede zu Rom. 6) Palast des Grafen Giraud in Via di Borgo nuovo zu Rom, Architektur von Bramante.

Dritte Lieferung.

1) Ansicht der Kirche St. Salvator zu Fuligno. 2) St. Giacomo zu Vicovaro. 3) Ansicht des Doms zu Spoleto. 4) Cortile*) eines Palastes nahe bei dem Kapitol zu Rom. 5) Sakristei zu St. Martino a Monti in Rom. 6) Mittlere Ansicht des Klosterhofs zu St. Giovanni in Laterano.

*

Ferner sind wir des Vergnügens theilhaft geworden, von ebendemselben Künstler einen mit Aquarellfarben gemalten und zum Verwundern fleißig ausgeführten Prospekt des Platzes zu Assisi mit dem darauf liegenden noch sehr wohl erhaltenen Minerven-Tempel, jetzt in eine Kirche verwandelt und Madonna della Minerva genannt, zu sehen. Der gute Ton im Ganzen, die heitere Luft, die natürliche Farbe der ver-

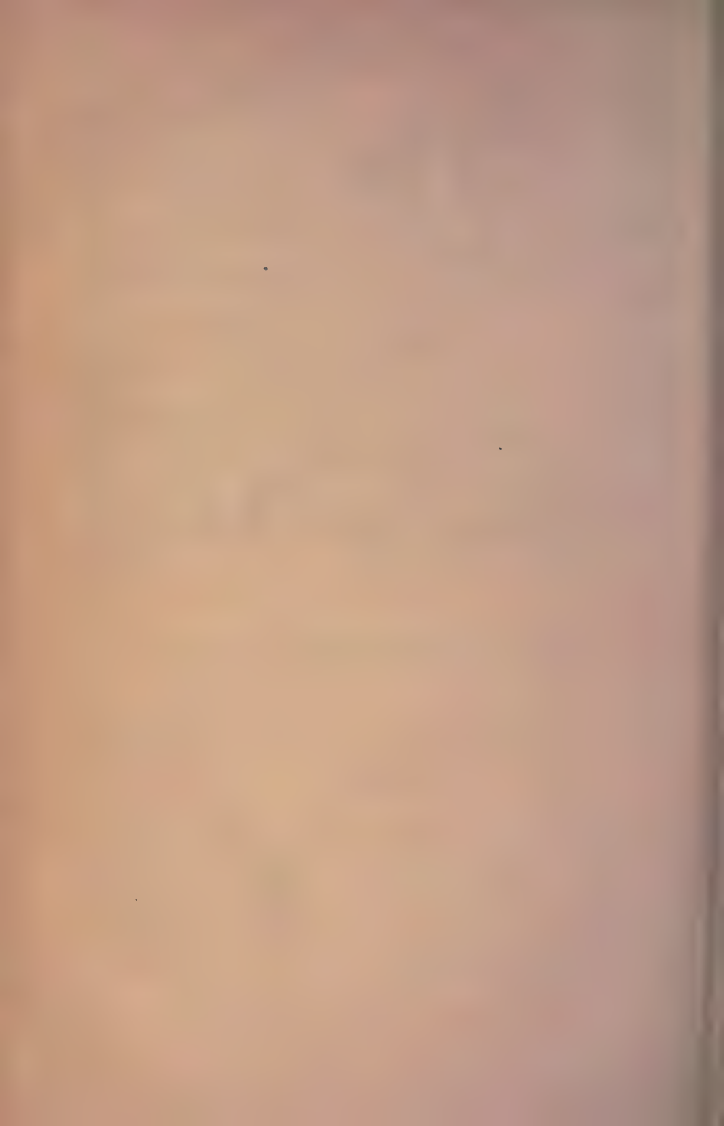
*) Cortile = innerer Hof.

schiedenen Architekturgegenstände, der höchst löbliche Fleiß, der auch die geringsten Kleinigkeiten nicht übersehen, sondern mit Sorgfalt und Liebe nachgebildet hat, endlich die wohlgezeichneten Figuren in den eigenthümlichen Landestrachten, womit das Bild reichlich und zweckmäßig staffirt ist — Alles zusammen kann unmöglich verfehlen, jeden der Kunst kundigen Beschauer zu befriedigen, zu erfreuen. Auf uns wenigstens hat es diese Wirkung gethan und mehrere Tage hindurch, da das Anschauen desselben uns gegönnt war, zu einer heiteren Gemüthsstimmung beigetragen.

Wenn nun meine Freunde an der vollkommenen Ausführung eines so wohl studirten Werkes ihre Freude hatten, so war mir dabei noch ganz anders zu Muthe, indem ich mich der abenteuerlich flüchtigen Augenblicke lebhaft erinnerte, wo ich vor diesem Tempel gestanden und mich zum ersten Mal über ein wohlerhaltenes Alterthum innig erfreute (Aus meinem Leben, Zweiter Abtheilung Erster Theil).*) Wie gerne werden wir dem Künstler folgen, wenn er uns, wie er verspricht, nächstens wieder an Ort und Stelle führt und von seinen anhaltenden, gründlichen Studien daselbst bildlich und schriftlich den Mitgenuß vergönnt.

---

*) Italienische Reise, Brief vom 25. Oktober 1786, Perugia.



Verschiedenes

Ueber Skulptur.



Anforderung an den modernen Bildhauer.*)

In der neuesten Zeit ist zur Sprache gekommen, wie denn wol der bildende Künstler, besonders der plastische, dem Ueberwinder zu Ehren ihn als Sieger, die Feinde als Besiegte darstellen könne, zu Bekleidung der Architektur, allenfalls im Fronton, im Fries oder zu sonstiger Zierde, wie es die Alten häufig gethan. Diese Aufgabe zu lösen, hat in den gegenwärtigen Tagen, wo gebildete Nationen mit gebildeten kämpfen, größere Schwierigkeit als damals, wo Menschen von höheren Eigenschaften mit rohen, thierischen oder mit thierverwandten Geschöpfen zu kämpfen hatten.

Die Griechen, nach denen wir immer als unsern Meistern hinaufschauen müssen, gaben solchen Darstellungen gleich durch den Gegensatz der Gestalten ein entschiedenes Interesse. Götter kämpfen mit Titanen, und der Beschauende erklärt sich schnell für die edlere Gestalt; ebenderselbe Fall ist, wenn Herkules mit Ungeheuern kämpft, wenn Lapithen mit Zentauren in Händel gerathen. Zwischen diesen letzten läßt der Künstler die Schale des Siegs hin- und wiederschwanken, Ueberwinder und Ueberwundene wechseln ihre Rollen, und immer fühlt man sich geneigt, dem rüstigen Heldengeschlecht endlich Triumph zu wünschen. Fast entgegengesetzt wird das Gefühl angeregt, wenn Männer mit Amazonen sich balgen; diese, obgleich derb und kühn, werden doch als die schwächern geachtet, und ein heroisch Frauengeschlecht fordert unser Mitleid, sobald es besiegt, verwundet oder todt erscheint. Ein schöner Gedanke dieser Art, den man als den heitersten sehr hoch zu schätzen hat, bleibt

*) Ueber Kunst und Alterthum, I. Bds. 3. Heft. 1818. S. 96 ff.

doch immer jener Streit der Bacchanten und Faunen gegen die Tyrrhener.*) Wenn Jene als echte Berg- und Hügelwesen halb reh-, halb bocksartig, dem räuberischen Seevolk dergestalt zu Leibe gehen, daß es in das Meer springen muß und im Sturz noch der gnädigen Gottheit zu danken hat, in Delphine verwandelt, seinem eigenen Elemente auch ferner anzugehören, so kann wol nichts Geistreicheres gedacht, nichts Anmuthigeres den Sinnen vorgeführt werden.

Etwas schwerfälliger hat römische Kunst die besiegten und gefangenen, faltenreich bekleideten Dazier ihren geharnischten und sonst wohlbewaffneten Kriegern auf Triumphsäulen**) untergeordnet, der spätere Polidor***) aber und seine Zeitgenossen die bürgerlich gespaltenen Parteien der Florentiner auf ähnliche Weise gegen einander kämpfen lassen. Hannibal Carracci, um die Kragsteine im Saale des Palastes Alexander Fava zu Bologna bedeutend zu zieren, wählt männlich rüstige Gestalten,†) mit Sphinxen oder Harpyien im Faustgelag, da denn letztere immer die Unterdrückten sind — ein Gedanke, den man weder glücklich noch unglücklich nennen darf. Der Maler zieht große Kunstvortheile aus diesem Gegensatz, der Zuschauer aber, der dieses Motiv zuletzt blos als mechanisch anerkennt, empfindet durchaus etwas Ungemüthliches; denn auch Ungeheuer will man überwunden, nicht unterdrückt sehen.

Aus allem Diesem erhellt jene ursprüngliche Schwierigkeit, erst Kämpfende, sodann aber Sieger und Besiegte charakteristisch gegen einander zu stellen, daß ein Gleichgewicht erhalten und die sittliche Theilnahme an Beiden nicht gestört werde.

In der neuern Zeit ist ein Kunstwerk, das uns auf solche Art anspräche, schon seltener. Bewaffnete Spanier mit nackten Amerikanern im Kampfe vorgestellt zu sehen, ist ein unerträglicher Anblick; der Gegensatz von Gewaltsamkeit und Unschuld

---

*) In Bezug auf die zu Grunde liegende Mythe s. den Homerischen Hymnus „εἰς Διώνυσον“ und Ovid's Metamorph., III. 582 f.

**) So auf den Reliefs vom Trajansbogen, die der Kaiser Konstantin von diesem nahm, um seinen eigenen Triumphbogen damit zu schmücken.

***) Polidoro Caldara, genannt da Caravaggio (1495—1543). Hier sind wol besonders seine Freskomalereien (allo sgraffito) gemeint, die er gemeinsam mit Maturino in Florenz und Rom ausführte.

†) Die Hauptstoffe, die er in dem genannten Palaste gemeinsam mit seinem Bruder und Oheim darstellte, sind „die Geschichte Jason's“ in 18 Bildern, die „Aeneide“ in 12, und die Landschaften mit den Bildern der „Europa“.

spricht sich allzu schreiend aus, eben wie beim Bethlehemitischen Kindermord. Christen, über Türken siegend, nehmen sich schon besser aus, besonders wenn das christliche Militär im Kostüm des siebenzehnten Jahrhunderts auftritt. Die Verachtung der Mahomedaner gegen alle Sonstgläubigen, ihre Grausamkeit gegen Sklaven unseres Volkes berechtigt, sie zu hassen und zu tödten.

Christen gegen Christen, besonders der neuesten Zeit, machen kein gutes Bild. Wir haben schöne Kupferstiche, Scenen des amerikanischen Krieges vorstellend, und doch sind sie, mit reinem Gefühl betrachtet, unerträglich. Wohluniformirte, regelmäßige, kräftig bewaffnete Truppen, im Schlachtgemenge mit einem Haufen zusammengelaufenen Volks, worunter man Priester als Anführer, Kinder als Fahnenträger schaut, können das Auge nicht ergetzen, noch weniger den innern Sinn, wenn er sich auch sagt, daß der Schwächere zuletzt noch siegen werde. Findet man auch gar halbnackte Wilde mit im Konflikt, so muß man sich gestehen, daß es eine bloße Zeitungsnachricht sei, deren sich der Künstler angenommen. Ein Panorama von dem schrecklichen Untergange des Tippo Saib kann nur Diejenigen ergetzt haben, die an der Plünderung seiner Schätze theilgenommen.

Wenn wir die Lage der Welt wohl überdenken, so finden wir, daß die Christen durch Religion und Sitten alle mit einander verwandt und wirklich Brüder sind, daß uns nicht sowol Gesinnung und Meinung als Gewerb und Handel entzweien. Dem deutschen Gutsbesitzer ist der Engländer willkommen, der die Wolle vertheuert, und aus ebendem Grunde verwünscht ihn der mittelländische Fabrikant.

Deutsche und Franzosen, obgleich politisch und moralisch im ewigen Gegensatz, können nicht mehr als kämpfend bildlich vorgestellt werden; wir haben zu viel von ihrer äußern Sitte, ja von ihrem Militärputz aufgenommen, als daß man beide fast gleich kostümirte Nationen sonderlich unterscheiden könnte. Wollte nun gar der Bildhauer — damit wir dahin zurückkehren, wo wir ausgegangen sind — nach eigenem Recht und Vortheil seine Figuren aller Kleidung und äußern Zierde berauben, so fällt jeder charakteristische Unterschied weg, beide Theile werden völlig gleich; es sind hübsche Leute, die sich einander ermorden, und die fatale Schicksalsgruppe von Eteokles und Polynikes müßte immer wiederholt werden, welche blos durch die Gegenwart der Furien bedeutend werden kann.

Russen gegen Ausländer haben schon größere Vortheile; sie besitzen aus ihrem Alterthume charakteristische Helme und Waffen, wodurch sie sich auszeichnen können; die mannichfaltigen Nationen dieses unermeßlichen Reichs bieten auch solche Abwechselungen des Kostüms dar, die ein geistreicher Künstler glücklich genug benutzen möchte.

Solchen Künstlern ist diese Betrachtung gewidmet; sie soll aber- und abermals aufmerksam machen auf den günstigen und ungünstigen Gegenstand; jener hat eine natürliche Leichtigkeit und schwimmt immer oben, dieser wird nur mit beschwerlichem Kunstapparat über Wasser gehalten.

Verein der deutschen Bildhauer.*)

Jena, den 27. Julius 1817.

Da von allen Zeiten her die Bildhauerkunst das eigentliche Fundament aller bildenden Kunst gewesen und mit deren Abnahme und Untergang auch alles andere Mit- und Untergeordnete sich verloren, so vereinigen sich die deutschen Bildhauer in dieser bedenklichen Zeit, ohne zu untersuchen, wie die übrigen verwandten Künste sich vorzusehen hätten, auf ihre alten, anerkannten, ausgeübten und niemals widersprochenen Rechte und Satzungen dergestalt, daß es für Kunst und Handwerk gelte, wo erhobene, halb und ganz runde Arbeit zu leisten ist.

Der Hauptzweck aller Plastik, welches Wortes wir uns künftighin zu Ehren der Griechen bedienen, ist, daß die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt dargestellt werde. Daher ist ihr Alles außer dem Menschen zwar nicht fremd, aber doch nur ein Nebenwerk, welches erst der Würde des Menschen angenähert werden muß, damit sie derselbigen diene, ihr nicht etwa in den Weg trete oder vielleicht gar hinderlich und schädlich sei. Dergleichen sind Gewänder und alle Arten von Bekleidungen und Zuthaten; auch sind die Thiere hier gemeint, welche diejenige Kunst ganz allein würdig bilden kann, die ihnen ihren Theil von dem im Menschen wohnenden Gottesgebilde in hohem Maße zuzutheilen versteht.

Der Bildhauer wird daher von frühster Jugend auf einsehen, daß er eines Meisters bedarf, und aller Selbstlernerei, d. h. Selbstquälerei zeitig absagen. Er wird das gesunde menschliche Gebilde vom Knochenbau herauf durch Bänder, Sehnen und Muskeln aufs Fleißigste durchüben, welches ihm keine Schwierigkeit machen wird, wenn sein Talent als ein Selbstgesundes sich im Gesunden und Jugendlichen wieder anerkennt.

*) Goethe's Nachgelassene Werke, IV. Bd. 1832. T.-A. S. 34 ff.

Wie er nun das vollkommene, obschon gleichgiltige Ebenmaß der menschlichen Gestalt männlichen und weiblichen Geschlechts sich als einen würdigen Kanon anzueignen und denselben darzustellen im Stande ist, so ist alsdann der nächste Schritt zum Charakteristischen zu thun. Hier bewährt sich nun jener Typus auf und ab zu allem Bedeutenden, welches die menschliche Natur zu offenbaren fähig ist, und hier sind die griechischen Muster allen andern vorzuziehen, weil es ihnen glückte, den Raupen- und Puppenzustand ihrer Vorgänger zur höchstbewegten Psyche hervorzuheben, Alles wegzunehmen, und ihren Nachfolgern, die sich nicht zu ihnen bekennen, sondern in ihrer Unmacht Original sein wollen, in dem Sanften nur Schwäche und in dem Starken nur Parodie und Karikatur übrig zu lassen.

Weil aber in der Plastik zu denken und zu reden ganz unzulässig und unnütz ist, der Künstler vielmehr würdige Gegenstände mit Augen sehen muß, so hat er nach den Resten der höchsten Vorzeit zu fragen, welche denn ganz allein in den Arbeiten des Phidias und seiner Zeitgenossen zu finden sind. Hiervon darf man gegenwärtig entschieden sprechen, weil genugsame Reste dieser Art sich schon jetzt in London befinden, so daß man also einen jeden Plastiker gleich an die rechte Quelle weisen kann.

Jeder deutsche Bildhauer verbindet sich daher, Alles, was ihm von eignem Vermögen zu Gebote steht oder was ihm durch Freunde, Gönner, sonstige Zufälligkeiten zu Theil wird, darauf zu verwenden, daß er eine Reise nach England mache und daselbst so lang als möglich verweile, indem allhier zuvörderst die Elginischen Marmore,*) sodann aber auch die übrigen dort befindlichen, dem Museum einverleibten Sammlungen eine Gelegenheit geben, die in der bewohnten Welt nicht weiter zu finden ist.

Daselbst studire er vor allen Dingen aufs Fleißigste den geringsten Ueberrest des Parthenon's und des Phigalischen Tempels; auch der kleinste, ja beschädigte Theil wird ihm Belehrung geben. Dabei bedenke er freilich, damit er sich nicht entsetze, daß es nicht gerade nöthig sei, ein Phidias zu werden.

*) Die Elgin Marbles, hauptsächlich vom Parthenon zu Athen, durch Vermittelung des Lord Elgin 1816 angekauft und schon in den nächsten Jahren durch Abgüsse verbreitet, machen einen Theil der Sammlungen des britischen Museums aus.

Denn obgleich in höherem Sinne nichts weniger von der Zeit abhängt als die wahre Kunst, sie auch wol überall immer zur Erscheinung kommen könnte, wenn selbst der talentreiche Mensch sich nicht gewöhnlich gefiele, albern zu sein, so ist in unserer gegenwärtigen Lage wohl zu betrachten, daß ja die Nachfolger des Phidias selbst schon von jener strengen Höhe herabstiegen, theils in Junonen und Aphroditen, theils in ephebischen und Herkulischen Gestalten, und was der Zwischenkreis Alles enthalten mag, sich jeder nach seinen Fähigkeiten und seinem eigenen Charakter zu ergehen wußte, bis zuletzt das Porträt selbst, Thiere und Phantasiegestalten von der hohen Würde des Olympischen Jupiter's und der Pallas des Parthenon's partizipirten.

In diesen Betrachtungen also erkennen wir an, daß der Plastiker die Kunstgeschichte in sich selbst repräsentiren müsse; denn an ihm wird sogleich merklich, von welchem Punkte er ausgegangen. Welch ein lebender Meister dem Künstler beschieden ist, hängt nicht von ihm ab; was er aber für Muster aus der Vergangenheit sich wählen will, das ist seine Sache, sobald er zur Erkenntniß kommt, und da wähle er nur immer das Höchste! Denn er hat alsdann einen Maßstab, wie schätzenswerth er noch immer sei, wenn er auch hinter jenem zurückbleibt. Wer unvollkommene Muster nachahmt, beschädigt sich selbst; er will sie nicht übertreffen, sondern hinter ihnen zurückbleiben.

Sollte aber dieser gegenwärtige Vereinsvorschlag von den Gliedern der edlen Zunft gebilligt und mit Freuden aufgenommen werden, so ist zu hoffen, daß die deutschen Gönner auch hierhin ihre Neigung wenden. Denn obgleich ein jeder Künstler, der sich zum Plastischen bestimmt fühlt, sich diese Wallfahrt nach London zuschwören und mit Gefahr des Pilger- und Märtyrthums ausführen muß, so wird es doch der deutschen Nation viel anständiger und für die gute Sache schneller wirksam werden, wenn ein geprüfter junger Mann von hinreichender Fertigkeit dorthin mit Empfehlungen gesendet und unter Aufsicht gegeben würde.

Denn gerade, daß deutsche Künstler nach Italien ganz auf ihre eigene Hand seit dreißig Jahren gegangen und dort nach Belieben und Grillen ihr halb künstlerisches, halb religiöses Wesen getrieben, dieses ist Schuld an allen neuen Verirrungen, welche noch eine ganze Weile nachwirken werden.

Haben die Engländer eine afrikanische Gesellschaft, um gutmüthige, dunkel strebende Menschen in die widerwärtigen Wüsten zu Entdeckungen abzusenden, die man recht gut voraussehen konnte: sollte nicht in Deutschland der Sinn erwachen, die uns so nahe gebrachten, über alle Begriffe würdigen Kunstschätze auch wie das Mittelland zu benutzen?

Hier wär' eine Gelegenheit, wo die Frankfurter ungeheure und wirklich disproportionirte Städelische Stiftung*) sich auf dem höchsten bedeutenden Punkt entschieden sehen lassen könnte. Wie leicht würde es den dortigen großen Handelshäusern sein, einen jungen Mann zu empfehlen und durch ihre mannichfaltigen Verbindungen in Aufsicht halten zu lassen!

Ob freilich ein ächtes plastisches Talent in Frankfurt geboren sei, ist noch die Frage und die noch schwerer zu beantworten, ob man die Kunst außerhalb der Bürgerschaft befördern dürfe.

Genug, die Sache ist von der Wichtigkeit, besonders in dem gegenwärtigen Augenblick, daß sie wohl verdiente, zur Sprache gebracht zu werden.

---

*) Das Kapital, welches der Erblasser Johann Friedrich Städel 1816 der Stadt Frankfurt a. M. zur Begründung eines Kunstinstitutes vermachte, betrug ca. 1,300,000 Gulden.

Vorschläge, den Künstlern Arbeit zu verschaffen.*)

Was in der Abhandlung über Akademien hierüber gesagt worden.
Meister und Schüler sollen sich in Kunstwerken üben können.
Wer sie nehmen und bezahlen soll.
Könige, Fürsten, Alleinherrscher.
Wie viel schon von ihnen geschieht.
Wie jedoch, wenn sie persönlich keine Neigung zu den Künsten haben, Manches auf ein Menschenalter stocken kann.
Die Neigung, das Bedürfniß ist daher weiter auszubreiten.
Kirchen.
Katholische.
Lutherische.
Reformirte.
Lokal, wo die Kunstwerke zu placiren.
Regenten und Militärpersonen, deren öffentliches Leben gleichsam unter freiem Himmel, stehen billig auf öffentlichen Plätzen.
Minister in den Rathssälen, andere verdiente Staatsbeamte in den Sessionsstuben.
Gelehrte auf Bibliotheken.
Inwiefern schon etwas Aehnliches existirt.
Eine solche allgemeine Anstalt setzt Kunst voraus und wirkt wieder zurück auf Kunst.
Italien auch hierin Muster und Vorgängerin.
Bilder in den Sessionsstuben zu Venedig.
Vom Saal der Signoria an bis zum Bilde der Schneidergilde.
Gemälde im Zimmer der Zehen.

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 43 ff.

Wie die Sache in Deutschland steht.
Leerheit des Begriffs eines Pantheons für eine Nation, besonders wie die deutsche.
Es würde dadurch allenfalls eine Kunstliebhaberei auf eine Stadt konzentrirt, die doch eigentlich über das Ganze vertheilt und ausgedehnt werden sollte.
Unschicklichkeit architektonischer Monumente.
Diese schreiben sich nur her aus dem Mangel der höhern bildenden Kunst.
Doppelter Vorschlag, einmal für die Bildhauerei, dann für die Malerei.
Warum der Bildhauerkunst die Porträte zu vindiziren.
Pflicht und Kunst des Bildhauers, sich ans eigentlich Charakteristische zu halten.
Dauer des Plastischen.
Pflicht, die Bildhauerkunst zu erhalten, welches vorzüglich durchs Porträt geschehen kann.
Gradation in Absicht auf den Werth und Stoff der Ausführung.

1. Erstes Modell allenfalls in Gips abgegossen.
2. In Thon ausgeführt.
3. In Marmor ausgeführt.

Eine gute Gipsbüste ist jede Familie schon schuldig von ihrem Stifter oder einem bedeutenden Mann in derselben zu haben.
Selbst in Thon ist der Aufwand nicht groß und hat in sich eine ewige Dauer, und es bleibt den Nachkommen noch immer übrig, sie in Marmor verwandeln zu lassen.
An größern Orten sowie selbst an kleinern giebt es Klubbs, die ihren bedeutenden Mitgliedern, besonders wenn sie ein gewisses Alter erreicht hätten, diese Ehre zu erzeigen schuldig wären.
Die Kollegia wären ihren Präsidenten nach einer gewissen Epoche der geführten Verwaltung ein gleiches Kompliment schuldig.
Die Stadträthe selbst kleiner Städte würden Ursache haben, bald Jemanden von einer höhern Stufe, der einen guten Einfluß aufs gemeine Wesen gehabt, bald einen verdienten Mann aus ihrer eignen Mitte oder einen ihrer Eingebornen, der sich auswärts berühmt gemacht, in dem besten Zimmer ihres Stadthauses aufzustellen.

Anstalten, daß dieses mit guter Kunst geschehen könne.
Die Bildhauerzöglinge müßten bei der Akademie neben dem höhern Theile der Kunst auch im Porträt unterrichtet werden.
Was hiebei zu bemerken.
Ein sogenanntes natürliches Porträt.
Charakteristisches mit Stil.
Von dem letzten kann nur eigentlich die Rede sein.
Die Akademie soll selbst auf bedeutende Personen, besonders durchreisende, Jagd machen, sie modelliren lassen und einen Abdruck in gebranntem Thon bei sich aufstellen.
Was auf diese Weise sowol als durch Bestellung das ganze Jahr von Meistern und Schülern gefertigt würde, könnte bei der Ausstellung als Konkurrenzstück gelten.
In einer Hauptstadt würde dadurch nach und nach eine unschätzbare Sammlung entstehen, indem, wenn man sich nur einen Zeitraum von zehn Jahren denkt, die bedeutenden Personen der In- und Außenwelt aufgestellt sein würden.
Hierzu könnten nun die übrigen, von Familien, Kollegien, Korporationen bestellten Büsten ohne großen Aufwand geschlagen werden und eine unversiegbare Welt für die Gegenwart und die Nachzeit, für das In- und Ausland entstehen.
Die Malerei hingegen müßte auf Bildniß keine Ansprüche machen. Die Porträtmalerei müßte man ganz den Partikuliers und Familien überlassen, weil sehr viel dazu gehört, wenn ein gemaltes Porträt verdienen soll, öffentlich aufgestellt zu werden.
Allein um den Maler auch von diesem Vortheile genießen zu lassen, so wäre zu wünschen, daß der Begriff von dem Werth eines selbstständigen Gemäldes, das ohne weitern Bezug vortrefflich ist oder sich dem Vortrefflichen nähert, immer allgemeiner anerkannt werde. Jede Gesellschaft, jede Gemeinheit müßte sich überzeugen, daß sie etwas zur Erhaltung, zur Belebung der Kunst thut, wenn sie die Ausführung eines selbstständigen Bildes möglich macht.
Man müßte den Künstler nicht mit verderblichen Allegorien, nicht mit trocknen historischen oder schwachen sentimentalen Gegenständen plagen, sondern aus der ganzen akademischen Masse von dem, was dort für die Kunst heilsam und für den Künstler schicklich gehalten wird, sich irgend ein Werk nach Vermögen zueignen.

Niemand müßte sich wundern, Venus und Adonis in einer Regierungssessionsstube, oder irgend einen Homerischen Gegenstand in einer Kammersession anzutreffen.
Italienische Behandlung.
Hilfe durch Charakterbilder.
Zimmer der Dieci in Venedig.
Wirkung hiervon.
In großen Städten schließt sich's an das übrige Merkwürdige.
Kleine Orte macht es bedeutend.
Guercinische Werke in Cento.*)
Anhänglichkeit an die Vaterstadt.
Freude, dorthin aus der Ferne als ein gebildeter Mann zu wirken.
Möglichkeit, hierbei überhaupt ohne Parteigunst zu handeln.
Die Akademien sollen überhaupt alle ihre Urtheile wegen der ausgetheilten Preise öffentlich motiviren.
So auch, warum Diesem und Jenem eine solche Bestellung zur Ausführung übergeben worden.
Bei der jetzigen Publizität und bei der Art, über Alles, selbst auch über Kunstwerke mitzureden und zu urtheilen, mögen sie strenge, ungerechte, ja unschickliche Urtheile erwarten.
Aber sie handeln nur nach Grundsätzen und Ueberzeugung.
Es ist hier nicht von Meßprodukten die Rede, deren schlechtestes immer noch einen Lobpreiser findet, mehr zu Gunsten des Verlegers als des Verfassers und Werkes. Ist das Werk verkauft, so lacht man das betrogene Publikum aus, und die Sache ist abgethan. Wäre hingegen ein schlechtes Bild an einem öffentlichen Orte aufgestellt, so würde es an manchem Reisenden immerfort einen strengen Zensor finden, so sehr man es auch anfangs gelobt hätte, und Manches, was man anfangs hätte heruntersetzen wollen, würde bald wieder zu Ehren kommen.
Die Hauptsache beruht doch immer darauf, daß man von oben herein nach Grundsätzen handle, um unter gewissen Bedingungen das möglich Beste hervorzubringen; denn daß gegen Kunstarbeiten, die auf diese Weise zu unsern Zeiten hervorgebracht werden, immer Manches zu erinnern sein würde, versteht sich von selbst.

---

*) Der eigentliche Name Guercino's (1590 – 1666) ist Barbieri, sein Beiname Guercino da Cento.

Was also aus einem solchen Mittelpunkt ausginge, müßte immer aus einem allgemeinen Gesichtspuntt mit Billigkeit beurtheilt werden.
Möglichkeit der Ausführung in Absicht aufs Oekonomische.
Hier ist besonders von Gemeinheiten die Rede, die theils unabhängig, theils vom Konsens der Obern abhängig sind.
Thätigkeit junger Leute.
Bemühungen zu unmittelbar wohlthätigen Zwecken, um das Uebel zu lindern.
Höhere Wohlthätigkeit durch Zirkulation, in welche eine geistige Operation mit eingreift.
Lob der Künste von dieser Seite.

Christus
nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren
den Bildhauern vorgeschlagen.*)

Wenn wir den Malern abgerathen, sich vorerst mit biblischen Gegenständen zu beschäftigen, so wenden wir uns, um die hohe Ehrfurcht, die wir vor jenem Zyklus hegen, zu bethätigen, an die Bildhauer und denken hier die Angelegenheit im Großen zu behandeln.

Es ist uns schmerzlich zu vernehmen, wenn man einen Plastiker auffordert, Christus und seine Apostel in einzelnen Bildnissen aufzustellen; Raphael hat es mit Geist und Heiterkeit einmal malerisch behandelt, und nun sollte man es dabei bewenden lassen. Wo soll der Plastiker die Charaktere hernehmen, um sie genugsam zu sondern? Die Zeichen des Märtyrerthums sind der neuern Welt nicht anständig genügend, der Künstler will die Bestellung nicht abweisen, und da bleibt ihm denn zuletzt nichts übrig, als wackern, wohlgebildeten Männern Ellen auf Ellen Tuch um den Leib zu drapiren, mehr als sie je in ihrem ganzen Leben möchten gebraucht haben.

In einer Art von Verzweiflung, die uns immer ergreift, wenn wir mißgeleitete oder mißbrauchte schöne Talente zu bedauern haben, bildete sich bei mir der Gedanke, dreizehn Figuren aufzustellen, in welchen der ganze biblische Zyklus begriffen werden könnte, welches wir denn mit gutem Wissen und Gewissen hiedurch mittheilen.

I. Adam,

in vollkommen menschlicher Kraft und Schönheit; ein Kanon, nicht wie der Heldenmann, sondern wie der fruchtreiche, weichstarke Vater der Menschen zu denken sein möchte; mit dem Fell bekleidet, das seine Nacktheit zu decken ihm von oben gegeben

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 23 ff.

ward. Zu der Bildung seiner Gesichtszüge würden wir den größten Meister auffordern. Der Urvater sieht mit ernstem Blick, halb traurig lächelnd, auf einen derben, tüchtigen Knaben, dem er die rechte Hand aufs Haupt legt, indem er mit der linken das Grabscheit, als von der Arbeit ausruhend, nachlässig sinken läßt.

Der erstgeborne Knabe, ein tüchtiger Junge, erwürgt mit wildem Kindesblick und kräftigen Fäusten ein Paar Drachen, die ihn bedrohen wollten, wozu der Vater, gleichsam über den Verlust des Paradieses getröstet, hinsieht. Wir stellen blos das Bild dem Künstler vor die Augen; es ist für sich deutlich und rein; was man hinzudenken kann, ist gering.

II. Noah,

als Winzer, leicht gekleidet und geschürzt, aber doch schon gegen das Thierfell anmuthig kontrastirend, einen reich behangenen Rebestock in der linken Hand, einen Becher, den er zutraulich hinweist, in der rechten. Sein Gesicht edel-heiter, leicht von dem Geiste des Weins belebt. Er muß die zufriedene Sicherheit seiner selbst andeuten, ein behagliches Bewußtsein, daß, wenn er auch die Menschen von wirklichen Uebeln nicht zu befreien vermöge, er ihnen doch ein Mittel, das gegen Sorge und Kummer, wenn auch nur augenblicklich, wirken solle, darzureichen das Glück habe.

III. Moses.

Diesen Heroen kann ich mir freilich nicht anders als sitzend denken, und ich erwehre mich dessen um so weniger, als ich um der Abwechselung willen auch wol einen Sitzenden und in dieser Lage Ruhenden möchte dargestellt sehen. Wahrscheinlich hat die überkräftige Statue*) des Michel Angelo am Grabe Julius' II. sich meiner Einbildungskraft dergestalt bemächtigt, daß ich nicht von ihr loskommen kann; auch sei deswegen das fernere Nachdenken und Erfinden dem Künstler und Kenner überlassen!

IV. David

darf nicht fehlen, ob er mir gleich auch als eine schwierige Aufgabe erscheint. Den Hirtensohn, Glücksritter, Helden, Sänger,

*) Vgl. Theil XI. 2. Abth., S. 180, zweite Note, und Tag- und Jahreshefte v. 1812.

König und Frauenlieb *) in einer Person, oder eine vorzügliche Eigenschaft derselben hervorgehoben, darzustellen, möge dem genialen Künstler glücken.

V. Jesaias.

Fürstensohn, Patriot und Prophet, ausgezeichnet durch eine würdige, warnende Gestalt. Könnte man durch irgend eine Ueberlieferung dem Kostüme jener Zeiten beikommen, so wäre das hier von großem Werthe.

VI. Daniel.

Diesen getrau' ich mir schon näher zu bezeichnen. Ein heiteres, längliches, wohlgebildetes Gesicht, schicklich bekleidet, von langem lockigem Haar, schlanke, zierliche Gestalt, enthusiastisch in Blick und Bewegung. Da er in der Reihe zunächst an Christum zu stehen kommt, würd' ich ihn gegen Diesen gewendet vorschlagen, gleichsam im Geiste den Verkündeten vorausschauend.

*

Wenn wir uns vorstellen, in eine Basilika eingetreten zu sein und im Vorschreiten links die beschriebenen Gestalten betrachtet zu haben, so gelangen wir nun in der Mitte vor

VII. Christus selbst,

welcher als hervortretend aus dem Grabe darzustellen ist. Die herabsinkenden Grabestücher werden Gelegenheit geben, den göttlich aufs Neue Belebten in verherrlichter Mannesnatur und schicklicher Nacktheit darzustellen, zur Versöhnung, daß wir ihn sehr unschicklich gemartert, sehr oft nackt am Kreuze und als Leichnam sehen mußten. Es wird dieses eine der schönsten Aufgaben für den Künstler werden, welche unsres Wissens noch niemals glücklich gelöst worden ist.

Gehen wir nun an der andern Seite hinunter und betrachten die sechs folgenden neutestamentlichen Gestalten, so finden wir

VIII. den Jünger Johannes.

Diesem würden wir ein rundliches Gesicht, krause Haare und durchaus eine derbere Gestalt als dem Daniel geben, um

---

*) Eigne Wortbildung Goethe's.

durch Jenen das sehnsüchtige Liebestreben nach dem Höchsten, hier die befriedigte Liebe in der herrlichsten Gegenwart auszudrücken. Bei solchen Kontrasten läßt sich auf eine zarte, kaum den Augen bemerkbare Weise die Idee darstellen, von welcher wir eigentlich ergriffen sind.

IX. Matthäus, der Evangelist.

Diesen würden wir vorstellen als einen ernsten, stillen Mann von entschieden ruhigem Charakter. Ein Genius, wie ihm ja immer zugetheilt wird,*) hier aber in Knabengestalt, würde ihm beigesellt, der in flach erhobener Arbeit eine Platte ausmeißelt, auf deren sichtbarem Theil man die Verehrung des auf der Mutter Schooße sitzenden Jesuskindlein durch einen König, im Fernen durch einen Hirten mit Andeutungen von folgenden zu sehen hätte. Der Evangelist, ein Täfelchen in der Linken, einen Griffel in der Rechten, blickt heiter aufmerksam nach dem Vorbilde, als Einer, der augenblicklich niederschreiben will. Wir sehen diese Gestalt mit ihrer Umgebung auf mannichfaltige Weise freudig im Geiste.

Wir betrachten überhaupt Diesen dem Sinne nach als das Gegenbild von Moses und wünschen, daß der Künstler tiefen Geistes hier Gesetz und Evangelium in Kontrast bringe; Jener hat die schon eingegrabenen starren Gebote im Urstein, Dieser ist im Begriff, das lebendige Ereigniß leicht und schnell aufzufassen. Jenem möchte ich keinen Gesellen geben, denn er erhielt seine Tafeln unmittelbar aus der Hand Gottes; bei Diesem aber kann, wenn man allegorisiren will, der Genius die Ueberlieferung vorstellen, durch welche eine dergleichen Kunde erst zu dem Evangelisten mochte gekommen sein.

X.

Diesen Platz wollen wir dem Hauptmann von Kapernaum gönnen; er ist einer der ersten Gläubigen, der von dem hohen Wundermanne Hilfe fordert, nicht für sich noch einen Blutsverwandten, sondern für den treusten, willfährigsten Diener. Es liegt hierin etwas so Zartes, daß wir wünschten, es möchte mitempfunden werden.

---

*) So z. B. in den Darstellungen von Joh. Jakob von Sandrart und von Francesco Ribalta.

Da bei dem ganzen Vorschlag eigentlich Mannichfaltigkeit zugleich beabsichtigt ist, so haben wir hier einen römischen Hauptmann in seinem Kostüme, der sich trefflich ausnehmen wird. Wir verlangen nicht gerade, daß man ihm ausdrücklich ansehe, was er bringt und will; es ist uns genug, wenn der Künstler einen kräftig verständigen und zugleich wohlwollenden Mann darstellt.

XI. Maria Magdalena.

Diese würde ich sitzend oder halb gelehnt dargestellt wünschen, aber weder mit einem Todtenkopf noch einem Buche beschäftigt; ein zu ihr gesellter Genius müßte ihr das Salbfläschchen vorweisen, womit sie die Füße des Herrn geehrt, und sie sähe es mit frommem, wohlgefälligem Behagen an. Diesen Gedanken haben wir schon in einer allerliebsten Zeichnung ausgeführt gesehen, und wir glauben nicht, daß etwas Frommanmuthigeres zu denken sei.

XII. Paulus.

Der ernste, gewaltige Lehrer! Er wird gewöhnlich mit dem Schwerte vorgestellt, welches wir aber wie alle Marterinstrumente ablehnen und ihn lieber in der beweglichen Stellung zu sehen wünschten Eines, der seinem Wort mit Mienen sowol als Geberde Nachdruck verleihen und Ueberzeugung erringen will. Er würde als Gegenstück von Jesaias, dem vor Gefahr warnenden Lehrer, dem die traurigsten Zustände vorauserblickenden Seher nicht gerade gegenüberstehen, aber doch in Bezug zu denken sein.

XIII. Petrus.

Diesen wünscht' ich nun auf das Geistreichste und Wahrhafteste behandelt.

Wir sind oben in eine Basilika hereingetreten, haben zu beiden Seiten in den Interkolumnien die zwölf Figuren im Allgemeinen erblickt, in der Mitte, in dem würdigsten Raum, den Einzelnen, Unvergleichbaren. Wir fingen historisch auf unserer linken Hand an und betrachteten das Einzelne der Reihe nach.

In der Gestalt, Miene, Bewegung St. Peter's aber wünscht' ich Folgendes ausgedrückt. In der Linken hängt ihm ein kolossaler Schlüssel, in der Rechten trägt er den Gegenpart, eben wie Einer, der im Begriff ist, auf- oder zuzuschließen. Diese Haltung, diese Miene recht wahrhaft auszudrücken, müßte einem ächten Künstler die größte Freude machen. Ein ernster, forschen-

der Blick würde gerade auf den Eintretenden gerichtet sein, ob er denn auch sich hierher zu wagen berechtigt sei, und dadurch würde zugleich dem Scheidenden die Warnung gegeben, er möge sich in Acht nehmen, daß nicht hinter ihm die Thüre für immer zugeschlossen werde.

Wiederaufnahme.

Ehe wir aber wieder hinaustreten, drängen sich uns noch folgende Betrachtungen auf. Hier haben wir das Alte und Neue Testament, jenes vorbildlich auf Christum deutend, sodann den Herrn selbst in seine Herrlichkeit eingehend und das Neue Testament sich in jedem Sinne auf ihn beziehend. Wir sehen die größte Mannichfaltigkeit der Gestalten und doch immer, gewissermaßen paarweise, sich auf einander beziehend, ohne Zwang und Anforderung, Adam auf Noah, Moses auf Matthäus, Jesaias auf Paulus, Daniel auf Johannes; David und Magdalena möchten sich unmittelbar auf Christum selbst beziehen, Jener stolz auf solch einen Nachkommen, Diese durchdrungen von dem allerschönsten Gefühle, einen würdigen Gegenstand für ihr liebevolles Herz gefunden zu haben. Christus steht allein im geistigsten Bezug zu seinem himmlischen Vater. Den Gedanken, ihn darzustellen, wie die Grabestücher von ihm wegsinken, haben wir schon benutzt gefunden; aber es ist nicht die Frage, neu zu sein, sondern das Gehörige zu finden oder, wenn es gefunden ist, es anzuerkennen.

Es ist offenbar, daß bei der Fruchtbarkeit der Bildhauer sie nicht immer glücklich in der Wahl ihrer Gegenstände sind; hier werden ihnen viele Figuren geboten, deren jede einzeln werth ist des Unternehmens; und sollt' auch das Ganze, im Großen ausgeführt, nur der Einbildungskraft anheimgegeben werden, so wäre doch in Modellen mäßiger Größe mancher Ausstellung eine anmuthige Mannichfaltigkeit zu geben. Der Verein, der dergleichen billigte, würde wahrscheinlich Beifall und Zufriedenheit erwerben.

Würden mehrere Bildhauer aufgerufen, sich nach ihrer Neigung und Fähigkeit in die einzelnen Figuren zu theilen, sie in gleichem Maßstab zu modelliren, so könnte man eine Ausstellung machen, die in einer großen, bedeutenden Stadt gewiß nicht ohne Zulauf sein würde.

Reizmittel in der bildenden Kunst.*)

Wenn wir uns genau beobachten, so finden wir, daß Bildwerke uns vorzüglich nach Maßgabe der vorgestellten Bewegung interessiren. Einzelne ruhige Statuen können uns durch hohe Schönheit fesseln, in der Malerei leistet dasselbe Ausführung und Prunk; aber zuletzt schreitet doch der Bildhauer zur Bewegung vor wie im Laokoon und der Neapolitanischen Gruppe des Stiers,**) Canova bis zur Vernichtung des Lichas***) und der Erdrückung des Zentauren. Diese folgereiche Betrachtung deuten wir nur an, um überzugehen zu Bemerkungen über die Schlange als Reizmittel in der bildenden Kunst.

Hiezu geben uns die Abgüsse der Stoschischen Sammlung†) Gelegenheit. Ohne Weiteres zählen wir die Beispiele her:

1. Ein Adler; er steht auf dem rechten Fuße, um den sich eine Schlange gewickelt hat, deren oberer Theil drohend hinter dem linken Flügel hervorragt; der edle Vogel schaut nach derselben Seite und hat auch die linke Klaue aufgehoben im Vertheidigungszustand. Ein köstlicher Gedanke und vollkommene Komposition.

2. Eine geistreiche Darstellung, eine Art von Parodie††) auf die erste. Ein Hahn, so anmaßlich, als ihn die Alten darzustellen pflegen, tritt mit dem linken Fuße auf den Schwanz einer Schlange, die sich parallel mit ihm als Gegnerin drohend emporhebt. Er scheint nicht im Mindesten von der Gefahr gerührt, sondern trotzt dem Gegner mit geschwollenem Kamm.

3. Ein Storch, der sich niederbückend eine kleinere Schlange zu fassen, zu verschlingen bereitet, wo also dies Gewürm nur als Nahrungsmittel Appetit und Bewegung erregt.

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 214 ff.

**) Der bekannte Farnesische Stier in Neapel.

***) Berühmte Statue des rasenden Herkules, der den Lichas ins Meer schleudert.

†) Siehe S. 216 dieses Bandes und die entsprechende Note.

††) Vgl. Bd. XXIX. S. 499.

4. Ein Stier im vollen Lauf, gleichsam fliehend; mitten von der Erde erhebt sich eine Schlange, seine Weichen bedrohend. Köstlich gedacht und allerliebst ausgeführt.

5. Ein uralt griechischer geschnittener Stein in meinem Besitz.*) Ein gehelmter Held, dessen Schild an der Seite steht, dessen rechter Fuß von einer Schlange umwunden ist, beugt sich, um sie zu fassen, sich von ihr zu befreien.

Alterthumsforscher wollten hierin den Herkules sehen, welcher wol auch gerüstet vorgestellt würde, ehe er den Nemeischen Löwen erlegt und sich alsdann halbnackt als kunstgemäßer Gegenstand dem bildenden Künstler darbot.

Unter den mir bekannten Gemmen findet sich dieser oder ein ähnlicher Gegenstand nicht behandelt.

6. Das Höchste dieser Art möchte denn wol der Laokoon sein, wo zwei Schlangen sich mit drei Menschengestalten herumkämpfen; jedoch wäre über ein so allgemein Bekanntes wol nichts weiter hinzuzufügen.

---

*) Vgl. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, II. S. 6. Nr. 29: „Onyx von zwei Lagen. Philoktet mit Mantel und Schwert, stehend, faßt mit beiden Händen die Schlange, die seinen linken Fuß zweimal umschlungen hat."

Homer's Apotheose.*)

Ein antikes Basrelief, gefunden in der Hälfte des 17ten Jahrhunderts zu Marino auf den Gütern des Fürsten Colonna in den Ruinen der Villa des Kaisers Claudius, zu unserer Zeit in dem Palast Colonna noch vorhanden, stellt den alten Homer dar, wie ihm göttliche Ehre bewiesen wird. Wir sind aufs Neue aufmerksam darauf geworden durch einige Figuren dieser Vorstellung, deren Abgüsse uns durch Freundeshand zugekommen

Um sich den Sinn dessen, was wir zu sagen gedenken, sicherer zu entwickeln, betrachte man eine Abbildung von dem Florentiner Galestruzzi,**) im Jahr 1656 gezeichnet und gestochen. Sie findet sich in Kircher's „Latium" ***) bei der 80sten Seite und in Cuper's Werke †) gleich zu Anfang; sie giebt uns einen hinreichenden Begriff von diesem wichtigen Alterthum; denn Galestruzzi hatte für solche Nachbildungen genugsame Geschicklichkeit, welche dem Kunstliebhaber schon bekannt ist durch ähnliche nach Polydor ††) radirte Blätter, z. B. den Untergang der Familie Niobe, nicht weniger durch die Kupfer zu Agostini „Gemme antiche figurate".

Da in einem problematischen Falle eines Jeden Meinung sich nach Belieben ergehen darf, so wollen wir ohne weitläufige

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 203 ff. — Die hier gegebenen Motive sind — wenigstens zum Theil — in dem berühmten gleichnamigen Plafond von Ingres in Löwen benutzt.

**) Giovanni Battista Galestruzzi lebte von 1618 bis nach 1661; von ihm führt Bartsch in dem öfters citirten Werke 333 Blätter namentlich auf.

***) Athanasius Kircher (1602—1680), ein als Archäolog und Kunstkenner angesehener Jesuit. Die hier genannte Schrift heißt „Latium vetus et novum".

†) Homeri apotheosis vel Consecratio Homeri s. lapis antiquissimus, in quo poëtarum principis Homeri consecratio .. Commentar. illustr. a Gisberto Cupero. Amst. 1683.

††) Polidoro da Caravaggio. Ueber ihn s. die dritte Note zu S. 378 dieses Bandes.

Wiederholung dessen, was hierüber bisher gedacht und gestritten worden, unsere Auslegung kürzlich vortragen. Und hiebei sondern wir, was nach prüfender Betrachtung des Bildes, nach Lesung der darüber vorhandenen Schriften völlig klar geworden, und was zu erörtern allenfalls noch übrig geblieben wäre.

Klar ist, mit beigefügten Worten bestimmt und ausgelegt, die vor einem abgeschlossenen Vorhangsgrunde als in einem Heiligthum abgebildete göttliche Verehrung Homer's, auf dem untern Theile des Bildes. Er sitzt, wie wir sonst den Zeus abgebildet sehen, auf einem Sessel, jedoch ohne Lehnen, die Füße auf einem Schemel ruhend, den Zepter in der Linken, eine Rolle in der Rechten. Die Ilias und Odyssee knieen fromm an seiner Seite, hinter ihm Eumelia,*) die ihn bekränzt, Kronos, zwei Rollen in Händen; unter dem Schemel sind die Mäuslein**) nicht vergessen; Mythos als bekränzter Opferknabe mit Gießgefäß und Schale, ein gebuckelter Stier im Hintergrunde; Historia streut Weihrauch auf den Altar; Poesis hält ein Paar Fackeln freudig in die Höhe; Tragödia, alt und würdig, Komödia, jung und anmuthig, heben ihre rechte Hand begrüßend auf, alle Viere gleichsam im Vorschreiten gebildet; hinter ihnen eine Turba stehend, aufmerksam, deren einzelne Figuren mehr durch die Inschriften als durch Gestalt und Beiwesen erklärt werden; und wo man Buchstaben und Schrift sieht, läßt man sich wol das Uebrige gefallen.

Aber von oben herunter darf man, auch ohne Namen und Inschrift, die Vorstellung nicht weniger für klar halten.

Auf der Höhe des Berges Zeus sitzend, den Zepter in der Hand, den Adler zu Füßen; Mnemosyne***) hat eben von ihm die Erlaubniß zur Vergötterung ihres Lieblings erhalten, er mit rückwärts über die Schulter ihr zugewandtem Gesicht scheint mit göttlicher Gleichgiltigkeit den Antrag bejaht zu haben; die Mutter alles Dichtens aber, im Begriff sich zu entfernen, schaut ihn mit auf die Hüfte gestütztem rechtem Arm gleichfalls über die Schulter an, als wenn sie ihm nicht besonders dankte für das, was sich von selbst verstehe.

---

*) Sonst nicht nachweisbare Personifikation des schönen Gesanges.

**) Mit Beziehung auf die Batrachomyomachie, die nach älterer Auffassung Homer zugeschrieben wurde.

***) Schon nach Hesiod (Theogon., V. 52 u. 915) und nach dem pseudo-Homerischen Hymnos auf Merkur (V. 429) die Mutter der Musen.

Eine jüngere Muse, kindlich munter hinabspringend, verkündet's freudig ihren sieben*) Schwestern, welche, auf den beiden mittleren Planen sitzend und stehend, mit dem, was oben vorging, beschäftigt scheinen. Sodann erblickt man eine Höhle, daselbst Apollo Musagetes**) in herkömmlich langem Sängerkleide, welcher ruhig aufmerksam dasteht, neben ihm Bogen und Pfeile über ein glockenförmiges Gefäß gelehnt.

So weit nun können wir uns für aufgeklärt halten und stimmen mit den bisherigen Auslegern meistentheils hierin überein. Von oben herein wird nämlich das göttliche Patent ertheilt und den beiden mittleren Reihen publizirt; das unterste vierte, von uns schon beschriebene Feld aber stellt die wirkliche, obgleich poetisch-symbolische Verleihung der zugestandenen hohen Ehre dar.

Problematisch bleiben uns jedoch noch zwei Figuren in dem rechten Winkel der zweiten Reihe von unten. Auf einem Piedestal steht eine Figur, gleichsam als Statue eines mit gewöhnlichem Unterkleid und vierzipfligem Mantel angethanen Mannes von mittlerem Alter; Füße und Hände sind nackt, in der Rechten hält er eine Papier- oder Pergamentrolle, und über seinem Haupte zeigt sich der obere Theil eines Dreifußes, dessen Gestell jedoch, ganz gegen die Eigenthümlichkeit einer solchen Maschine, bis zu den Füßen des Mannes heruntergeht.

Die früheren Erklärungen dieser Figur können in einigen diesem Gegenstand gewidmeten Schriften nachgelesen werden; wir aber behaupten, es sei die Abbildung eines Dichters, der sich einen Dreifuß durch ein Werk, wahrscheinlich zu Ehren Homer's, gewonnen und zum Andenken dieser für ihn so wichtigen Begebenheit sich hier als den Widmenden vorstellen lasse.

---

*) Man würde „acht" erwarten; denn Mnemosyne darf nicht mitgerechnet werden.

**) Vgl. Propertius' Elegien, II. 29. 16: „Pythius in longa carmina veste sonat" — also im Sinne von Apollo's Darstellung als Pythischen Kitharöden von Skopas, die uns noch erhalten ist.

Der Tänzerin Grab.*)

Das entdeckte Grab ist wol für das Grab einer vortrefflichen Tänzerin zu halten, welche zum Verdruß ihrer Freunde und Bewunderer zu früh von dem Schauplatz geschieden. Die drei Bilder muß ich als zyklisch, als eine Trilogie, ansehn. Das kunstreiche Mädchen erscheint in allen dreien, und zwar im ersten die Gäste eines begüterten Mannes zum Hochgenuß des Lebens entzückend; das zweite stellt sie vor, wie sie im Tartarus, in der Region der Verwesung und Halbvernichtung, kümmerlich ihre Künste fortsetzt; das dritte zeigt sie uns, wie sie, dem Schein nach wiederhergestellt, zu jener ewigen Schattenseligkeit gelangt ist. Das erste und letzte Bild erlauben keine andere Auslegung; die des mittleren ergiebt sich mir aus jenen beiden.

Es wäre kaum nöthig, diese schönen Kunstprodukte noch besonders durchzugehn, da sie für sich zu Sinn, Gemüth und Kunstgeschmack so deutlich reden. Allein man kann sich von etwas Liebenswürdigem so leicht nicht loswinden, und ich spreche daher meine Gedanken und Empfindungen mit Vergnügen aus, wie sie sich mir bei der Betrachtung dieser schönen Gebilde immer wieder erneuern.

Die erste Tafel zeigt die Künstlerin als den höchsten lebendigsten Schmuck eines Gastmahls, wo Gäste jedes Alters mit Erstaunen auf sie schauen. Unverwandte Aufmerksamkeit ist der größte Beifall, den das Alter geben kann, das, ebenso empfänglich als die Jugend, nicht ebenso leicht zu Aeußerungen gereizt

*) Dieser Aufsatz ist eigentlich ein Brief, den Goethe am 28. April 1812 an den Rath und Direktor Sickler zu Hildburghausen richtete, ein von demselben neu entdecktes Grabmal zu Cumä betreffend. In dieser Gestalt wurde er zuerst veröffentlicht in den „Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt zur angenehmen Unterhaltung für gebildete Leser. — Weimar, im Verlage des Herzoglich Sächsischen privilegirten Landes-Industrie-Comptoirs". 1812. III. Stück. S. 195—202. — Später wurde der Brief mit einigen, namentlich die Briefform tilgenden Auslassungen und stilistischen Veränderungen in die „Nachgelassenen Werke", Bd. IV. 1832. T.-A. S. 194 ff., aufgenommen.

wird. Das mittlere Alter wird schon seine Bewunderung in leichter Handbewegung auszudrücken angeregt, so auch der Jüngling; doch dieser beugt sich überdies empfindungsvoll zusammen, und schon fährt der Jüngste der Zuschauer auf und beklatscht die wahrgenommenen Tugenden wirklich.

Vom Effekte, den die Künstlerin hervorgebracht und der uns in seinen Abstufungen zuerst mehr angezogen als sie selbst, wenden wir uns nun zu ihr und finden sie in einer von jenen gewaltsamen Stellungen, durch welche wir von lebenden Tänzerinnen so höchlich ergetzt werden. Die schöne Beweglichkeit der Uebergänge, die wir an solchen Künstlerinnen bewundern, ist hier für einen Moment fixirt, so daß wir das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich erblicken und schon dadurch in einen überirdischen Zustand versetzt werden. Auch hier erscheint der Triumph der Kunst, welche die gemeine Sinnlichkeit in eine höhere verwandelt, so daß von jener kaum eine Spur mehr zu finden ist.

Daß die Künstlerin sich als ein Bacchisches Mädchen darstellt und eine Reihe Stellungen und Handlungen dieses Charakters abzuwickeln in Begriff ist, daran läßt sich wol nicht zweifeln. Auf dem Seitentische stehen Geräthschaften, die sie braucht, um die verschiedenen Momente ihrer Darstellung mannichfaltig und bedeutend zu machen, und die hinten über schwebende Büste*) scheint eine helfende Person anzudeuten, die der Hauptfigur die Requisiten zureicht und gelegentlich einen Statisten macht; denn mir scheint Alles auf einen Solotanz angelegt zu sein.

Ich gehe zum zweiten Blatt. Wenn auf dem ersten die Künstlerin uns reich und lebensvoll, üppig, beweglich, grazios, wellenhaft und fließend erschien, so sehen wir hier in dem traurigen lemurischen Reiche von Allem das Gegentheil. Sie hält sich zwar auf einem Fuße, allein sie drückt den andern an den Schenkel des erstern, als wenn er einen Halt suchte. Die linke Hand stützt sich auf die Hüfte, als wenn sie für sich selbst nicht Kraft genug hätte; man findet hier die unästhetische Kreuzesform, die Glieder gehen im Zickzack, und zu dem wunderlichen Ausdruck muß selbst der rechte aufgehobene Arm beitragen, der sich zu einer sonst graziös gewesenen Stellung in

*) Es ist eine im Grunde rechts sichtbare Büste, wie hinter Wolken, wie es in antiken Bildwerken öfter vorkommt. — Schuchardt.

Bewegung setzt. Der Standfuß, der aufgestützte Arm, das angeschlossene Knie, Alles giebt den Ausdruck des Stationären, des Beweglich-Unbeweglichen — ein wahres Bild der traurigen Lemuren, denen noch so viel Muskeln und Sehnen übrig bleiben, daß sie sich kümmerlich bewegen können, damit sie nicht ganz als durchsichtige Gerippe erscheinen und zusammenstürzen.

Aber auch in diesem widerwärtigen Zustande muß die Künstlerin auf ihr gegenwärtiges Publikum noch immer belebend, noch immer anziehend und kunstreich wirken. Das Verlangen der herbeieilenden Menge, der Beifall, den die ruhig Zuschauenden ihr widmen, sind hier in zwei Halbgespenstern sehr köstlich symbolisirt. Sowol jede Figur für sich als alle drei zusammen komponiren vortrefflich und wirken in einem Sinne zu einem Ausdruck. — Was ist aber dieser Sinn, was ist dieser Ausdruck?

Die göttliche Kunst, welche Alles zu veredeln und zu erhöben weiß, mag auch das Widerwärtige, das Abscheuliche nicht ablehnen. Eben hier will sie ihr Majestätsrecht gewaltig ausüben; aber sie hat nur einen Weg, dies zu leisten: sie wird nicht Herr vom Häßlichen, als wenn sie es komisch behandelt,*) wie denn ja Zeuxis sich über seine eigne, ins Häßlichste gebildete Hekuba zu Tode gelacht haben soll.**)

Eine Künstlerin, wie diese war, mußte sich bei ihrem Leben in alle Formen zu schmiegen, alle Rollen auszuführen wissen, und Jedem ist aus Erfahrung bekannt, daß uns die komischen und neckischen Exhibitionen solcher Talente oft mehr aus dem Stegreife ergetzen als die ernsten und würdigen bei großen Anstalten und Anstrengungen.

Bekleide man dieses gegenwärtige lemurische Scheusal mit weiblich jugendlicher Muskelfülle, man überziehe sie mit einer blendenden Haut, man statte sie mit einem schicklichen Gewand aus, welches jeder geschmackvolle Künstler unserer Tage ohne Anstrengung ausführen kann, so wird man eine von jenen komischen Posituren sehen, mit denen uns Harlekin und Kolombine unser Leben lang zu ergetzen wußten. Verfahre man auf dieselbe Weise mit den beiden Nebenfiguren, und man wird

---

*) Man vergl. die ausführliche Behandlung dieses Satzes in Lessing's „Laokoon", namentlich Abschn. XXIV. u. XXV.

**) Unter den zahlreichen Werken des Zeuxis wird auch ein „altes Weib" namhaft gemacht, die Einige als „Hekuba" erklärt haben. Die Erzählung über Zeuxis' Tod stammt aus Festus.

finden, daß hier der Pöbel gemeint sei, der am Meisten von solcherlei Vorstellungen angezogen wird.

Es sei mir verziehen, daß ich hier weitläufiger, als vielleicht nöthig wäre, geworden; aber nicht Jeder würde mir gleich auf den ersten Anblick diesen antiken humoristischen Geniestreich zugeben, durch dessen Zauberkraft zwischen ein menschliches Schauspiel und ein geistiges Trauerspiel eine lemurische Posse, zwischen das Schöne und Erhabene ein Fratzenhaftes hineingebildet wird. Jedoch gestehe ich gern, daß ich nicht leicht etwas Bewundernswürdigeres finde als das ästhetische Zusammenstellen dieser drei Zustände, welche Alles enthalten, was der Mensch über seine Gegenwart und Zukunft wissen, fühlen, wähnen und glauben kann.

Das letzte Bild wie das erste spricht sich von selbst aus. Charon hat die Künstlerin in das Land der Schatten hinübergeführt, und schon blickt er zurück, wer allenfalls wieder abzuholen drüben stehen möchte. Eine den Todten günstige und daher auch ihr Verdienst in jenem Reiche des Vergessens bewahrende Gottheit blickt mit Gefallen auf ein entfaltetes Pergamen, worauf wol die Rollen verzeichnet stehen mögen, in welchen die Künstlerin ihr Leben über bewundert worden; denn wie man den Dichtern Denkmale setzte, wo zur Seite ihrer Gestalt die Namen der Tragödien verzeichnet waren, sollte der praktische Künstler sich nicht auch eines gleichen Vorzugs erfreuen?

Besonders aber diese Künstlerin, die, wie Orion seine Jagden,*) so ihre Darstellungen hier fortsetzt und vollendet. Cerberus schweigt in ihrer Gegenwart; sie findet schon wieder neue Bewunderer, vielleicht schon ehemalige, die ihr zu diesen verborgenen Regionen vorausgegangen. Ebenso wenig fehlt es ihr an einer Dienerin; auch hier folgt ihr eine nach, welche, die ehemaligen Funktionen fortsetzend, den Shawl für die Herrin bereit hält. Wunderschön und bedeutend sind diese Umgebungen gruppirt und disponirt, und doch machen sie, wie auf den vorigen Tafeln, blos den Rahmen zu dem eigentlichen Bilde, zu der Gestalt, die hier wie überall entscheidend hervortritt. Gewaltsam erscheint sie hier in einer mänadischen Bewegung, welche wol die letzte sein mochte, womit eine solche Bacchische Darstellung beschlossen wurde, weil drüber hinaus Verzerrung liegt.

*) So schon in der Odyssee, XI. 572–575.

Die Künstlerin scheint mitten durch den Kunstenthusiasmus, welcher sie auch hier begeistert, den Unterschied zu fühlen des gegenwärtigen Zustandes gegen jenen, den sie so eben verlassen hat. Stellung und Ausdruck sind tragisch, und sie könnte hier ebenso gut eine Verzweifelnde als eine vom Gott mächtig Begeisterte vorstellen. Wie sie auf dem ersten Bilde die Zuschauer durch ein absichtliches Wegwenden zu necken schien, so ist sie hier wirklich abwesend; ihre Bewunderer stehen vor ihr, klatschen ihr entgegen, aber sie achtet ihrer nicht, aller Außenwelt entrückt, ganz in sich selbst hineingeworfen. Und so schließt sie ihre Darstellung mit den zwar stummen, aber pantomimisch genugsam deutlichen, wahrhaft heidnisch-tragischen Gesinnungen, welche sie mit dem Achill der Odyssee*) theilt, daß es besser sei, unter den Lebendigen als Magd einer Künstlerin den Shawl nachzutragen, als unter den Todten für die Vortrefflichste zu gelten.

Sollte man mir den Vorwurf machen, daß ich zu viel aus diesen Bildern herauslese, so will ich die clausulam salutarem hier anhängen, daß, wenn man meinen Aufsatz nicht als eine Erklärung zu jenen Bildern wollte gelten lassen, man denselben als ein Gedicht zu einem Gedicht ansehen möge, durch deren Wechselbetrachtung wol ein neuer Genuß entspringen könnte.

Uebrigens will ich nicht in Abrede sein, daß hinter dem sinnlich-ästhetischen Vorhange dieser Bilder noch etwas Anderes verborgen sein dürfte, das, den Augen des Künstlers und Liebhabers entrückt, von Alterthumskennern entdeckt, zu tieferer Belehrung dankbar von uns aufzunehmen ist.

So vollkommen ich jedoch diese Werke dem Gedanken und der Ausführung nach erkläre, so glaube ich doch Ursache zu haben, an dem hohen Alterthum derselben zu zweifeln. Sollten sie von alten griechischen Kumanern**) verfertigt sein, so müßten sie vor die Zeiten Alexander's gesetzt werden, wo die Kunst noch nicht zu dieser Leichtigkeit und Geschmeidigkeit in allen Theilen ausgebildet war. Betrachtet man die Eleganz der Herkulanischen Tänzerin, so möchte man wol jenen Künstlern auch diese neu-

---

*) Vgl. XI. 489—491; die Verse sind natürlich für den vorliegenden Zweck verändert.

**) Cumä, die älteste hellenische Kolonie in Italien, von Euböischen Chalcidensern c. 1050 v. Chr. gegründet, war bis zu ihrer Eroberung durch die Kampaner 417 v. Chr. eine rein griechische Stadt geblieben.

gefundenen Arbeiten zutrauen, um so mehr, als unter jenen Bildern solche angetroffen werden, die in Absicht der Erfindung und Zusammenbildung den gegenwärtigen wohl an die Seite gestellt werden können.

Die in dem Grabe gefundenen griechischen Wortfragmente scheinen mir nicht entscheidend zu beweisen, da die griechische Sprache den Römern so geläufig, in jenen Gegenden von Alters her einheimisch und wol auch auf neueren Monumenten in Brauch war. Ja, ich gestehe es, jener lemurische Scherz will mir nicht ächt griechisch vorkommen; vielmehr möchte ich ihn in die Zeiten setzen, aus welchen die Philostrate ihre Halb- und Ganzfabeln, dichterische und rednerische Beschreibungen hergenommen.

Zwei antike weibliche Figuren,*)

welche in ihrem vollkommenen Zustand nicht gar einen römischen Palm hoch mögen gewesen sein, gegenwärtig des Kopfes und des untern Theils der Füße ermangelnd, von gebranntem Thon, in meinem Besitz.**) Von diesen wurden Zeichnungen nach Rom an die dortigen Alterthumsforscher gesendet mit nachstehendem Aufsatz.

Die beiden Zeichnungen mit schwarzer Kreide sind Nachbildungen von zwei, wie man sieht, sehr beschädigten antiken Ueberbleibseln aus gebranntem Thon, beinahe völlig Relief, von gleicher Größe, aber ursprünglich schon nur zur Hälfte gebildet, indem die Rückseite fehlt, wie sie denn scheinen in die Wand eingemauert gewesen zu sein. Sie stellen Frauen vor in anständiger Kleidung, die Gewänder von gutem Stil. Die eine hält ein Thierchen im Arm, welches man mit einiger Aufmerksamkeit für ein Ferkelchen erkennt, und wenn sie es als ein Lieblingshündchen behandelt, so hat die andere ein gleiches Geschöpf bei den Hinterbeinen gefaßt und läßt es vor sich herunterhängen, wodurch schon eher die Vermuthung erregt wird, es seien diese Thiere zu irgend einem Opferfest aufgefaßt.

Nun ist bekannt,***) daß bei den der Ceres geweihten Festen auch Saugschweinchen vorkamen, und man konnte, daß diese beiden Figuren auf solche Umstände und Gelegenheiten hindeuten, wol den Gedanken fassen.

Herr Baron von Stackelberg†) hat sich hierüber näher geäußert, indem er die Erfahrung mittheilte, daß, wenn wirklich

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 211 ff.

**) Vgl. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, II. S. 332. Nr. 64: „Zwei häusliche Idole: Ceres mit dem Ferkel, einmal auf dem Arm, einmal in der herabhängenden Hand an den Hinterfüßen haltend. Sturze in gebrannter Erde, Kopf und Füße fehlen. 6 Z. h."

***) Schweine, welche auch in der Sage von Triptolemos, dem Stifter der Eleusinischen Mysterien, eine Rolle spielen, waren gewöhnliche Opfer für die Demeter oder Ceres.

†) Gelehrter Kunst- und Alterthumsforscher (1787—1837) für Italien sowol als Griechenland.

Ferkelchen der Göttin dargebracht wurden, wol auch solche von unvermögenderen Personen im Bilde möchten angenommen worden sein. Ja er bezeugte, daß man in Griechenland Reste von solchen Fabriken entdeckt habe, wo noch dergleichen fertige Votivbilder mit ihren Formen seien gefunden worden.

Ich erinnere mich nicht im Alterthum einer ähnlichen Vorstellung, außer daß ich glaube, es sei auf dem Braunschweigischen berühmten Onyxgefäße die erste darbringende Figur gleichfalls mit einem Schweinchen, welches sie an den Hinterfüßen trägt, vorgestellt.

Die römischen verbundenen Alterthumskenner werden sich bei ihrer weiten Umsicht wol noch manches andern Falls erinnern und uns darüber aufzuklären wissen. Ich bitte nur um Verzeihung, wenn ich Käuze nach Athen zu tragen*) mir diesmal sollte angemaßt haben.

Ein drittes Blatt, welches ich beifüge, ist eine Durchzeichnung nach einem Pompejanischen Gemälde.**) Mir scheint es eine festliche Tragbahre zu sein, aus irgend einem Feierzuge, wo die Handwerker nach ihren Hauptabtheilungen aufgetreten. Hier sind die Holzarbeiter vorgestellt, wo sich sowol der gewöhnliche Tischer, der Brettspalter, als der Bildschnitzer hervorthun. Die auf dem Boden liegende Figur mag ich mir als ein unvollendetes Schnitzwerk einer menschlichen Gestalt vorstellen; der hinterwärts gestreckte linke Arm möchte noch nicht eingerichtet sein, der über dem Kopf hervorragende Stift ist vielleicht zu dessen Befestigung bestimmt. Der über dem Körper stehende nachdenkende Künstler hat irgend ein schneidendes Instrument zu seinen Zwecken in der Hand. Es kommt nun darauf an, ob erfahrne Kenner unter den vielen festlichen Aufzügen des Alterthums eine solche Art Handlung auffinden werden oder schon aufgefunden haben.

In der neuern Zeit ergab sich etwas Aehnliches, daß in einer nordamerikanischen Stadt, ich glaube Boston, die Handwerker mit großem Festapparat vor einigen Jahren einen solchen Umzug durchgeführt.

---

*) Sprichwörtlicher Ausdruck zur Bezeichnung eines überflüssigen Thuns; so bei Aristophanes (Aves, v. 301): „Τίς γλαῦκ' Ἀθήναζ' ἤγαγε;“

**) Was Goethe von solchen besaß, s. Schuchardt, Kunstsammlungen, II. S. 222. Nr. 60, u. S. 223. Nr. 73.

Roma sotterranea

di Antonio Bosio Romano.*)

Vorgemeldetes Buch schlugen wir nach, um zu erfahren, inwiefern die persönliche Gestalt des Widmenden oder sonst Betheiligten mit in die bildlichen Darstellungen eingreife, welche sowol an Sarkophagen als an Grabeswänden plastisch und malerisch uns aufbewahrt sind.

Ebenso wie wir bei den römisch-heidnischen Gräbern gesehen haben, finden sich Halbfiguren mit beiden Armen, entweder allein oder zu zweien, Mann und Frau, Vater und Sohn, sodann auch nach alter heidnischer Weise an Familientischen mit besonders großen Weingefäßen.

Mit ausgestreckten Armen als Betende kommen besonders Frauen vielfach vor, meist allein, sodann aber auch mit Assistenten.

Vielleicht sind sie auch als Mithandelnde in den biblischen Geschichten dargestellt, als Theilnehmende an den heilsamen Wundern, wie denn hie und da knieende und dankende Figuren vorkommen. Offenbar aber sind sie persönlich als Widmende vorgestellt in kleinen Manns- und Frauens-Figuren zu Christi Füßen, der auf einem Berge steht, aus welchem die vier paradiesischen Quellen entspringen. Dergleichen sind zu sehen Seite 67, 69, 75, 85 und 87.

Gleichfalls offenbar kommen sie als Handwerker und Arbeitende vor, am Oftesten als Cavatori, als Grabhöhlengräber, welche wahrscheinlich als Handarbeiter mitunter zugleich Architekten waren, wie man aus den kunstgemäß ausgehauenen Grabgewölben gar wohl zu erkennen hat. Mag nun sein, daß sie sich selbst auch ihre Grabhöhlen aushöhlten und nicht allein

---

*) Das Werk selbst, welches Goethe schon während seines zweiten Aufenthaltes in Rom bei Gelegenheit seines Besuches der Katakomben vielfach zu Rathe gezogen hatte, ist in zwei Ausgaben, Folio und Quart, 1632 und 1650, erschienen. — Der erste Druck dieses Aufsatzes findet sich in den „Nachgelassenen Werken“, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 208 ff.

Andern, sondern auch sich und den Ihrigen diesen frommen Dienst leisten wollten, oder daß ihnen aus sonst einer Ursache erlaubt gewesen, sich dieses Denkmal in fremden Grabwohnungen zu stiften, genug, sie erscheinen mit Picken, Hacken und Schaufeln, und die Lampe fehlt nicht.

Bedenken wir nun, wie groß die Innung dieser Cavatori muß gewesen sein, da sie denn doch immerfort als Bewohner und Erbauer dieser unterirdischen Stadt anzusehen sind, ferner daß sie mit Architekten, Bildhauern, Malern in fortwährender thätiger Berührung blieben, so überzeugt man sich leicht, daß das Handwerk, welches nur für die Todten lebte, sich den Vorzug der Erinnerung vor den übrigen Lebendigen wol anmaßen durfte. Wir bemerken deshalb nur im Vorübergehen und ohne Gewicht darauf zu legen, daß vielleicht hie und da ein Musiker, ein Fischer, ein Gärtner auch wol auf seine Person und sein Geschäft habe anspielen lassen.

Die Externsteine.*)

An der südwestlichen Grenze der Grafschaft Lippe zieht sich ein langes, waldiges Gebirg hin, der Lippische Wald, sonst auch der Teutoburger Wald genannt, und zwar in der Richtung von Südost nach Südwest; die Gebirgsart ist bunter Sandstein.

An der nordöstlichen Seite gegen das flache Land zu, in der Nähe der Stadt Horn am Ausgange eines Thales, stehen, abgesondert vom Gebirg, drei bis vier einzelne senkrecht in die Höhe strebende Felsen, ein Umstand, der bei genannter Gebirgsart nicht selten ist. Ihre ausgezeichnete Merkwürdigkeit erregte von den frühsten Zeiten Ehrfurcht; sie mochten dem heidnischen Gottesdienst gewidmet sein und wurden sodann dem christlichen geweiht. Der kompakte, aber leicht zu bearbeitende Stein gab Gelegenheit, Einsiedeleien und Kapellen auszuhöhlen, die Feinheit des Korns erlaubte sogar Bildwerke darin zu arbeiten. An dem ersten und größten dieser Steine ist die Abnahme Christi vom Kreuz in Lebensgröße halberhaben in die Felswand eingemeißelt.

Eine treffliche Nachbildung dieses merkwürdigen Alterthums verdanken wir dem königlich preußischen Hofbildhauer Herrn Rauch, welcher dasselbe im Sommer 1823 gezeichnet, und erwehrt man sich auch nicht des Vermuthens, daß ein zarter Hauch der Ausbildung dem Künstler des neunzehnten Jahrhunderts angehöre, so ist doch die Anlage selbst schon bedeutend genug, deren Verdienst einer früheren Epoche nicht abgesprochen werden kann.

Wenn von solchen Alterthümern die Rede ist, muß man immer voraussagen und -setzen, daß von der christlichen Zeitrechnung an die bildende Kunst, die sich im Nordwesten niemals hervorthat, nur noch im Südosten, wo sie ehemals den höchsten Grad erreicht, sich erhalten, wiewol nach und nach verschlechtert habe. Der Byzantiner hatte Schulen oder vielmehr Gilden der Malerei, der Mosaik, des Schnitzwerks; auch wurzelten diese

*) Ueber Kunst und Alterthum, V. Bandes 1. Heft. 1824. S. 130 ff

und rankten um so fester, als die christliche Religion eine von den Heiden ererbte Leidenschaft, sich an Bildern zu erfreuen und zu erbauen, unablässig forthegte und daher dergleichen sinnliche Darstellungen geistiger und heiliger Gegenstände auf einen solchen Grad vermehrte, daß Vernunft und Politik empört sich dagegen zu sträuben anfingen, wodurch denn das größte Unheil entschiedener Spaltungen der morgenländischen Kirche bewirkt ward.

Im Westen war dagegen alle Fähigkeit, irgend eine Gestalt hervorzubringen, wenn sie je da gewesen, völlig verloren. Die eindringenden Völker hatten Alles, was in früherer Zeit dahin gewandert sein mochte, weggeschwemmt; eine öde, bildlose Landweite war entstanden; wie man aber, um ein unausweichliches Bedürfniß zu befriedigen, sich überall nach den Mitteln umsieht, auch der Künstler sich immer gern dahin begiebt, wo man sein bedarf, so konnte es nicht fehlen, daß nach einiger Beruhigung der Welt bei Ausbreitung des christlichen Glaubens zu Bestimmung der Einbildungskraft die Bilder im nördlichen Westen gefordert und östliche Künstler dahin gelockt wurden.

Ohne also weitläufiger zu sein, geben wir gerne zu, daß ein mönchischer Künstler unter den Schaaren der Geistlichen, die der erobernde Hof Karl's des Großen nach sich zog, dieses Werk könne verfertigt haben. Solche Techniker, wie noch jetzt unsere Stuckatoren und Arabeskenmaler, führten Muster mit sich, wornach sie auch deshalb genau arbeiteten, weil die einmal gegebene Gestalt sich zu sicherem andächtigen Behuf immerfort identisch eindrücken und so ihre Wahrhaftigkeit bestärken sollte.

Wie dem nun auch sei, so ist das gegenwärtig in Frage stehende Kunstwerk seiner Art und Zeit nach gut, ächt und ein östliches Alterthum zu nennen, und da die treffliche Abbildung Jedermann im Steindruck zugänglich sein wird, so wenden wir unsere Aufmerksamkeit zuerst auf die gestauchte Form des Kreuzes, die sich der gleichschenkligen des griechischen annähert; sodann aber auf Sonn' und Mond, welche in den obern Winkeln zu beiden Seiten sichtbar sind und in ihren Scheiben zwei Kinder sehen lassen, auf welchen besonders unsere Betrachtung ruht.

Es sind halbe Figuren mit gesenkten Köpfen, vorgestellt, wie sie große herabsinkende Vorhänge halten, als wenn sie damit ihr Angesicht verbergen und ihre Thränen abtrocknen wollten.

Daß dieses aber eine uralte sinnliche Vorstellung der orientalischen Lehre, welche zwei Prinzipien annimmt, gewesen sei,

erfahren wir durch Simplicius'*) Auslegung zu Epiktet, indem derselbe im vierunddreißigsten Abschnitt spottend sagt: „Ihre Erklärung der Sonn- und Mondfinsternisse legt eine zum Erstaunen hohe Gelehrsamkeit an den Tag; denn sie sagen, weil die Uebel, die mit dem Bau der Welt verflochten sind, durch ihre Bewegungen viel Verwirrung und Aufruhr machen, so ziehen die Himmelslichter gewisse Vorhänge vor, damit sie an jenem Gewühl nicht den mindesten Theil nehmen, und die Finsternisse seien nichts Anders als dieses Verbergen der Sonne oder des Mondes hinter ihrem Vorhang."

Nach diesen historischen Grundlagen gehen wir noch etwas weiter und bedenken, daß Simplicius mit mehreren Philosophen aus dem Abendlande um die Zeit des Manes**) nach Persien wanderte, welcher ein geschickter Maler oder doch mit einem solchen verbündet gewesen zu sein scheint, indem er sein Evangelium mit wirksamen Bildern schmückte und ihm dadurch den besten Eingang verschaffte. Und so wäre es wol möglich, daß sich diese Vorstellung von dort herschriebe, da ja die Argumente des Simplicius gegen die Lehre von zwei Prinzipien gerichtet sind.

Doch da in solchen historischen Dingen aus strenger Untersuchung immer mehr Ungewißheit erfolgt, so wollen wir uns nicht allzu fest hierauf lehnen, sondern nur andeuten, daß diese Vorstellung des Externsteins einer uralten orientalischen Denkweise gemäß gebildet sei.

Uebrigens hat die Komposition des Bildes wegen Einfalt und Adel wirkliche Vorzüge. Ein den Leichnam herablassender Theilnehmer scheint auf einen niedrigen Baum getreten zu sein, der sich durch die Schwere des Mannes umbog, wodurch denn die immer unangenehme Leiter vermieden ist. Der Aufnehmende ist anständig gekleidet, ehrwürdig und ehrerbietig hingestellt. Vorzüglich aber loben wir den Gedanken, daß der Kopf des herabsinkenden Heilandes an das Antlitz der zur Rechten stehenden Mutter sich lehnt, ja durch ihre Hand sanft angedrückt wird — ein schönes, würdiges Zusammentreffen, das wir nirgends

---

*) Simplicius, der berühmte dem sechsten Jahrhundert nach Christo angehörige Kommentator des Aristoteles, hat auch einen Kommentar zu dem weitverbreiteten „Handbuche" (ἐγχειρίδιον) des Stoikers Epiktet (c. 50—114 n. Chr.) geschrieben, aus dem diese Stelle entnommen ist.

**) Allerdings wird uns von einer Reise berichtet, die Simplicius mit seinem Lehrer Damascius nach Persien machte; aber Manes oder Mani, dessen Anhänger später Manichäer hießen, lebte bereits im dritten Jahrhundert v. Chr.

wieder gefunden haben, ob es gleich der Größe einer so erhabenen Mutter zukommt. In späteren Vorstellungen erscheint sie dagegen heftig in Schmerz ausbrechend, sodann in dem Schooß ihrer Frauen ohnmächtig liegend, bis sie zuletzt, bei Daniel von Volterra, rücklings quer hingestreckt, unwürdig auf dem Boden gesehen wird. *)

Aus einer solchen das Bild durchschneidenden horizontalen Lage der Mutter jedoch haben sich die Künstler wahrscheinlich deshalb nicht wieder herausgefunden, weil eine solche Linie als Kontrast des schroff in die Höhe stehenden Kreuzes unerläßlich scheint.

Daß eine Spur des Manichäismus durch das Ganze gehe, möchte sich auch noch durch den Umstand bekräftigen, daß, wenn Gott der Vater sich über dem Kreuze mit der Siegesfahne zeigt, in einer Höhle unter dem Boden ein Paar hart gegen einander knieende Männer von einem löwenklauigen Schlangendrachen als dem bösen Prinzip umschlungen sind, welche, da die beiden Hauptweltmächte einander das Gleichgewicht halten, durch das obere große Opfer kaum zu retten sein möchten.

Und nun vergessen wir nicht anzuführen, daß in d'Agincourt's Werk: „Histoire des Arts par les Monuments“,**) und zwar auf dessen 163. Tafel, eine ähnliche Vorstellung vorhanden ist, wo auf einem Gemälde, die Kreuzabnahme vorstellend, oben an der einen Seite der Sonnenknabe deutlich zu sehen ist, indessen der Mondknabe durch die Unbilden der Zeit ausgelöscht worden.

Nun aber zum Schluß werd' ich erinnert, daß ähnliche Abbildungen in den Mithratafeln zu sehen seien, weshalb ich denn die erste Tafel aus Thomas Hyde „Historia religionis veterum Persarum“ bezeichne, wo die alten Götter Sol und Luna noch aus Wolken oder hinter Gebirgen in erhobener Arbeit hervortreten, sodann aber die Tafeln XIX und XX zu Heinrich Seel's Mithrageheimnissen, Aarau 1823, noch anführe, wo die genannten Gottheiten in flachvertieften Schalen wenig erhöht symbolisch gebildet sind.

---

*) Eigentlich Danielle Ricciarelli (1509—1566). — Sein hier namhaft gemachtes Bild ist das in der „Italienischen Reise“ (Korrespondenz vom 16. Juni 1787) erwähnte, wo es allerdings sehr gelobt wird. Tischbein entdeckte dasselbe im Kloster an der Porta del Popolo und veranlaßte Angelika Kauffmann zu dessen Erwerbung.

**) Der Titel des 1812 bis 1823 zu Paris in 6 Bänden mit 325 Kupfern in Folio erschienenen Werkes ist: „Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au 4me siècle jusqu'à son renouvellement au 16me.“

Das altrömische Denkmal bei Igel
unweit Trier.*)

Eine mit ausgezeichneter Sorgfalt gemachte, ungefähr 18 Zoll hohe bronzene Abbildung dieses merkwürdigen römischen Denkmals veranlaßt nachfolgende Betrachtungen über dasselbe.

Das alte Denkmal ist einigen Gliedern der römischen Familie der Sekundiner zu Ehren errichtet; es besteht aus einem festen grauen Sandstein, hat im Ganzen thurmartige Gestalt und über 70 Fuß Höhe.

Die architektonischen Verhältnisse der verschiedenen Theile, an sich sowol als in Uebereinstimmung zum gesammten Ganzen, verdienen großes Lob, und es möchte schwerlich irgend ein anderes römisches Monument sich dem Auge gefälliger und zierlicher darstellen.

Ueber die Zeit, wann das Werk errichtet worden, giebt weder die Inschrift Auskunft, noch läßt sich dieselbe aus andern Nachrichten genau bestimmen; jedoch scheint die reiche Fülle der Zierrathen und Bilder, womit es gleichsam überdeckt ist, sowie der Geschmack, in welchem sie gearbeitet sind, auf die Zeit der Antonine hinzudeuten.

Die verzierenden Bilder sind gemischter Art, theils Darstellungen aus dem wirklichen Leben, auf Stand, Geschäfte, Verwaltung und Pflichten Derer, denen das Denkmal errichtet worden, sich beziehend, theils der Götter- und Heldensage angehörend.

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 180 ff. Von Seite 416, Zeile 16 ab zuerst abgedruckt in der Schrift: „Das Römische Denkmal in Igel und seine Bildwerke, mit Rücksicht auf das von H. Zumpft nach dem Originale ausgeführte 19 Zoll hohe Modell, beschrieben und durch Zeichnungen erläutert von Karl Osterwald. Mit einem Vorworte von Goethe. Koblenz 1829. In Kommission bei Karl Baedeker." — An diese Schrift, die nicht allein die nöthigen Abbildungen in großem Maßstabe enthält, sondern auch die verschiedenen Erklärungsversuche mittheilt, die sowol für die einzelnen Figuren des Ganzen als für die sehr defekte Inschrift gemacht sind, würde die weitere Forschung über das Denkmal sich anzuschließen haben.

Die vor uns befindliche bronzene Kopie*) ist mit ausnehmender Sorgfalt gemacht; den Stil der Antike, gefälligen Geschmack und angemessene Haltung erkennt man überall, nicht nur in den unzähligen, flach erhobenen, doch immer hinreichend deutlich gearbeiteten Figuren, sondern auch in den Blätterverzierungen der Gesimse. Der nachbildende Künstler hat seinen Fleiß dergestalt weit getrieben, daß blos verwitterte Stellen des Monuments deutlich von solchen Beschädigungen zu unterscheiden sind, die es durch Menschenhände gewaltsam erlitten, ja daß sogar eine Anzahl neu eingefügter Steine ohne Schwierigkeit zu erkennen sind.

Auch der Abguß verdient großes Lob; er ist ungemein reinlich und ohne sichtbare Spuren späterer Nachhilfe.

*

Goethe an den Künstler, den Verfertiger der bronzenen Abbildung.

Bei dem erfreulichen Anblicke des mir übersendeten löblichen Kunstwerkes eilte ich zuvörderst mich jener Zeit zu erinnern, in welcher mir es, und zwar unter sehr bedenklichen Umständen, zuerst bekannt geworden. Ich suchte die Stellen meines Tagebuchs der Kampagne 1792 wieder auf und füge sie hier bei als Einleitung zu demjenigen, was ich jetzt zu äußern gedenke.

„Den 23. August 1792.

„Auf dem Wege von Trier nach Luxemburg erfreute mich bald das Monument in der Nähe von Igel. Da mir bekannt war, wie glücklich die Alten ihre Gebäude und Denkmäler zu setzen wußten, warf ich in Gedanken sogleich die sämmtlichen Dorfhütten weg, und nun stand es an dem würdigsten Platze. Die Mosel fließt unmittelbar vorbei, mit welcher sich gegenüber ein ansehnliches Wasser, die Saar, verbindet; die Krümmung der Gewässer, das Auf- und Absteigen des Erdreichs, eine üppige Vegetation geben der Stelle Lieblichkeit und Würde.

„Das Monument selbst könnte man einen architektonisch-plastisch verzierten Obelisk nennen. Er steigt in verschiedenen, künstlerisch übereinander gestellten Stockwerken in die Höhe, bis er sich zuletzt in einer Spitze endigt, die mit Schuppen ziegel-

*) Vgl. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, II. S. 28. Nachtrag Nr. 1.

artig verziert ist und mit Kugel, Schlange und Adler in der Luft sich abschloß.

„Möge irgend ein Ingenieur, welchen die gegenwärtigen Kriegsläufte in diese Gegend führen und vielleicht eine Zeit lang festhalten, sich die Mühe nicht verdrießen lassen, das Denkmal auszumessen und, insofern er Zeichner ist, auch die Figuren der vier Seiten, wie sie noch kenntlich sind, uns überliefern und erhalten!

„Wie viel traurige bildlose Obelisken sah ich nicht zu meiner Zeit errichten, ohne daß irgend Jemand an jenes Monument gedacht hätte! Es ist freilich schon aus einer spätern Zeit, aber man sieht immer noch die Lust und Liebe, seine persönliche Gegenwart mit aller Umgebung und den Zeugnissen von Thätigkeit sinnlich auf die Nachwelt zu bringen. Hier stehen Eltern und Kinder gegen einander, man schmaust im Familienkreise; aber damit der Beschauer auch wisse, woher die Wohlhäbigkeit komme, ziehen beladene Saumrosse einher; Gewerb und Handel wird auf mancherlei Weise vorgestellt. Denn eigentlich sind es Kriegskommissarien, die sich und den Ihrigen dies Monument errichteten, zum Zeugniß, daß damals wie jetzt an solcher Stelle genugsamer Wohlstand zu erringen sei.

„Man hatte diesen ganzen Spitzbau aus tüchtigen Sandquadern roh über einander gethürmt und alsdann wie aus einem Felsen die architektonisch-plastischen Gebilde herausgehauen. Die so manchem Jahrhunderte widerstehende Dauer dieses Monuments mag sich wol aus einer so gründlichen Anlage herschreiben."

„Den 22. Oktober 1792.

„Ein herrlicher Sonnenblick belebte so eben die Gegend, als mir das Monument von Igel wie der Leuchtthurm einem nächtlich Schiffenden entgegenglänzte.

„Vielleicht war die Macht des Alterthums nie so gefühlt worden als an diesem Kontrast — ein Monument, zwar auch kriegerischer Zeiten, aber doch glücklicher, siegreicher Tage und eines dauernden Wohlbefindens rühriger Menschen in dieser Gegend.

„Obgleich in später Zeit, unter den Antoninen, erbaut, behält es immer von trefflicher Kunst noch so viel Eigenschaften übrig, daß es uns im Ganzen anmuthig ernst zuspricht und aus seinen, obgleich sehr beschädigten Theilen das Gefühl eines fröhlich-thätigen Daseins mittheilt. Es hielt mich lange fest;

ich notirte Manches, ungern scheidend, da ich mich nur desto unbehaglicher in meinem erbärmlichen Zustande fühlte."

Seit der Zeit versäumte ich nicht, jenen Eindruck, und war es auch nur einigermaßen, vor der Seele zu erneuern. Auch unvollständige und unzulängliche Abbildungen waren mir willkommen, z. B. ein englischer Kupferstich, eine französische Lithographie nach General de Howen, sowie auch die lithographirte Skizze der Herzogin von Rutland. Jene ersten beiden erinnerten wenigstens an die wunderbare Stelle dieses Alterthums in nordischer ländlicher Umgebung. Viel näher brachte schon den erwünschten Augenschein die Bemühung des Herrn Quednow*) sowie der Herren Hawich und Neurohr.**) Letzterer hatte sich besonders auch über die Literatur und Geschichte, insofern sie dieses Denkmal behandelt, umständlich ausgebreitet, da denn die verschiedenen Meinungen über dasselbe, welche man hiebei erfuhr, ein öfteres Kopfschütteln erregen mußten. Diese zwar dankenswerthen Vorstellungen ließen jedoch Manches zu wünschen übrig; denn obgleich auf die Abbildungen Fleiß und Sorgfalt verwendet war, so gab doch der Totaleindruck die Ruhe nicht, welche das Monument selbst verleiht, und im Einzelnen schien die Lithographie das Verwitterte roher und das Ueberbliebene stumpfer vorgestellt zu haben, dergestalt daß zwar Kenntniß und Uebersicht mitgetheilt, das eigentliche Gefühl aber und eine wünschenswerthe Einsicht nicht gegeben ward.

Beim ersten Anblick Ihrer höchst schätzenswerthen Arbeit jedoch trat mir gerade das Erwünschteste entgegen. Dieses Facsimile in Miniatur bringt uns jene Eigenthümlichkeiten so vollkommen vor die Seele, daß ich geneigt war, Ihrem Werke unbedingtes enthusiastisches Lob zuzurufen. Weil ich aber auf meiner langen Laufbahn gewarnt bin und oft gemerkt habe, daß man Gegenständen der Kunst sowie auch Personen, für die man ein günstiges Vorurtheil gefaßt hat, Alles nachsieht und in Gefahr kommt, ihre Vorzüge zu überschätzen, so verlangte ich eine Autorität für meine Gefühle und eine Sicherheit für dieselben in dem Ausspruch eines unbestechbaren Kenners.

---

*) In dem Werke „Beschreibung der Alterthümer in Trier und dessen Umgebungen aus der gallisch-belgischen und römischen Periode." I. Theil. Trier 1820.

**) „Abbildung des Römischen Monuments in Igel, gezeichnet und lithographirt von Chr. Hawich; — mit einem erläuternden Texte von Joh. Math. Neurohr, Doktor der Arzneikunde." Trier 1826.

Glücklicherweise stand mir nun ein längst geprüfter Freund zur Seite, dessen Kenntnisse ich seit vielen Jahren immer vermehrt, sein Urtheil dem Gegenstande immer angemessen gesehen. Es ist der Direktor unserer freien Zeichenschule, Herr Heinrich Meyer, Hofrath und Ritter des weißen Falkenordens, der, wie so oft, mir auch diesmal die Freude machte, meine Neigung zu billigen und meine Vorliebe zu rechtfertigen. Mehrmalige Gespräche in Gegenwart des allerliebsten Kunstwerkes, verschiedene daraus entsprungene Aufsätze verschafften nun die innigste Bekanntschaft mit demselben. Nachstehendes möge als Resultat dieser Theilnahme angesehen werden, ob wir es gleich auch nur aufstellen als unsere Ansicht unter den vielen möglichen, voraussehend, daß über dieses Werk, insofern es problematisch ist, die Meinungen sich niemals vereinigen, vielmehr, wo nicht im Gegensatz, doch im Schwanken und Zweifeln nach menschlicher Art erhalten werden.

A. Amtsgeschäfte.

1) Hauptbasrelief im Basement der Vorderseite: An zwei Tischen mehrere Versammelte, Wichtiges verhandelnd. Ein dirigirender Sitzender, Vortragende, Einleitende, Ankömmlinge.

2) Seitenbild in der Attika: Zwei Sitzende, zwei im Stehen Theilnehmende; kann als Rentkammer, Comptoir und dergleichen angesehen werden.

B. Fabrikation.

3) Hauptbild in der Attika: Eine Färberei darstellend. In der Mitte heben zwei Männer ein ausgebreitetes, wahrscheinlich schon gefärbtes Tuch in die Höhe; der Ofen, worin der Kessel eingefügt zu denken ist, sieht unten hervor. Auf unsrer linken Seite tritt ein Mann heran, ein Stück Tuch, über der Schulter hängend, zum Färben bringend; zur Rechten ein anderer im Weggehen, ein fertiges davontragend.

4) Langes Basrelief im Fries: Mag irgend eine chemische Behandlung vorstellen, vielleicht die Bereitung der Farben und sonst.

C. Transport.

Sieht man am Vielfachsten und Oeftersten dargestellt, wie denn ja auch das Beischaffen aller Bedürfnisse das Hauptgeschäft der Kriegskommissarien ist und bleibt.

5) Wassertransport, sehr bedeutend in den Stufen des Sockels, die er, nach dem Ueberbliebenen zu schließen, sämmtlich scheint eingenommen zu haben. Häufige sogenannte Meerwunder, hier wol blos im Allgemeinen als Wasserwunder gedacht. Die Schiffe werden gezogen, welches auf Flußtransport einzig deutet.

6) Seitenbild in der Base: Ein schwer beladener Wagen, mit drei Maulthieren bespannt, aus einem Stadtthor nach Bäumen hinlenkend.

7) Seitenbild in der Attika: Ein Jüngling lehrt einen Knaben, der auf seinem Schooße sitzt, den Wagen führen, Beide nackt. Ein allerliebstes Bild, hindeutend, daß diese Geschäfte erblich in der Familie gewesen, und daß man die Jüngsten gleich in dem Metier unterrichtet, welches für sie das wichtigste blieb.

8) Bergtransport, gar artige, halbsymbolische Wirklichkeit. Rechts und links zwei Gebäude, zwischen denselben ein Hügel. Von unserer Linken steigt ein beladenes Maulthier mit seinem Führer die Höhe hinan, während ein anderes Lastthier, ebenfalls von einem Führer begleitet, rechts hinabsteigt. Oben auf dem Gipfel in der Mitte ein ganz kleines Häuschen, die Ferne und Höhe andeutend.

D. Familien- und häusliche Verhältnisse.

9) Großes Bild der Vorderseite, eigentlich das Hauptbild des Ganzen: Drei männliche Figuren; die eine rechts, leicht bekleidet, scheint wegzugehen und von der in der Mitte stehenden kleinern, welche des obern Theils ermangelt, durch Händedruck Abschied zu nehmen; die größere männliche, links, hält in beiden Händen einen Mantel, als wollte sie solchen der scheidenden um die Schultern schlagen. Ueber diesen Figuren sind drei Medaillons, aus Schildern oder Tellern hervorschauende Büsten, angebracht, vielleicht die Hauptpersonen der Familie.

10) Schmales und langes Bild im Fries: Ein Angesehener, welcher unter einem Vorhang heraustritt, erhält von sechs Figuren Naturalabgaben, Wildpret, Fische u. s. w.; andere Männer stehen mit Stäben als bereite Boten gegenwärtig, Alles wol auf Frohnen und Zinsen deutend. Ein Hinterster bringt Getränke.

11) Langes Basrelief in der Vorderseite des Frieses: An beiden Seiten eines Tisches auf Lehnsesseln sitzen zwei Personen, etwas entfernt von der Tafel; zwei dienende oder vielleicht unterhaltende Figuren beschäftigt hinter dem Tische. In einer Abtheilung rechts die Küche mit Herd und Schüsseln; ein Koch

bereitet Speisen, ein anderer scheint auftragen zu wollen. Links, in einer Abtheilung, der Schenktisch mit Gefäßen; ein Mann ist beschäftigt, einen Krug herabzuheben, ein anderer gießt Getränk in eine Schale.

E. Mythologische Gegenstände.

Sie sind gewiß sämmtlich auf die Familie und ihre Zustände im Allgemeinen zu deuten, wenn dieses auch im Einzelnen durchzuführen nicht gelingen möchte.

12) Hauptbild der Rückseite: In der Mitte eines Zodiaks Herkules auf einem Viergespann, seine Hand einer aus der Höhe sich herunterneigenden Figur hinreichend. Außerhalb dieses Kreises in den Ecken des Quadrats vier große Köpfe, herausschauend, Vollgesichter, jedoch sehr flach gehalten, von verschiedenem Alter, die vier Winde vorstellend. Man beschaue diese ganze Abtheilung recht aufmerksam und frage sich: Könnte man wol eine thätige, durch glücklichen Erfolg belohnte Lebensweise reicher und entschiedener ausdrücken?

13) Ist nun hiedurch der Jahr- und Witterungslauf angedeutet, so erscheint im Giebel das Haupt der Luna, um die Monden zu bezeichnen. Ein Reh springt zur Seite hervor. Nur die Hälfte des Bildes ist übrig geblieben.

14) Daneben, gleichfalls im Giebelfelde: Helios, Beherrscher des Tages, mit frei- und frohem Antlitz. Die hinter dem Haupt hervorspringenden Pferde sind zu beiden Seiten erhalten. Darunter

15) Hauptbild in der Attika der Rückseite: Ein Jüngling, zwei hochbeinige Greife am Zaume haltend, eben als wenn er der Sonne Relais gelegt hätte.

16) Im Fronton der Hauptseite: Hylas, von den Nymphen geraubt.

17) Auf dem Gipfel des Ganzen eine Kugel, von der sich ein Adler, den Ganymed entführend, erhob. Dieses wie das vorige Bild wahrscheinlich auf früh verstorbene Lieblinge der Familie deutend, ganz im antiken, klassischen Sinn, das Vorübergehende immerfort lebend und blühend zu denken.

18) Endlich möchte wol im Giebelfelde Mars, zur schlafenden Rhea herantretend, auf den römischen Ursprung der Familie und ihren Zusammenhang mit dem großen Weltreiche zu deuten sein.

19) und 20) Zu Erklärung und Rangirung der beiden sehr beschädigten hohen Nebenseiten der Hauptmasse des Monuments

werden umsichtige Kenner das Beste beitragen, welche sich wol ähnlicher Bilder des Alterthums erinnern, woraus man mit einiger Sicherheit diese Lücken restauriren und ihren Sinn erforschen könnte. Es sind allerdings mythologische Gegenstände, welche hier höchst wahrscheinlich in Beziehung auf die Schicksale und Verhältnisse der Familie abgebildet sind. Denn daß nicht alle hier vorhandenen Bilder, besonders die poetischen, von Erfindung der ausführenden Künstler seien, läßt sich vermuthen; sie mögen, wie ja alle dekorirende Künstler thun, sich einen Vorrath von trefflichen Mustern gehalten haben. Die Zeit, in welche die Errichtung dieses Monuments fällt, ist nicht mehr produktiv; man nahm schon längst zum Nachbilden seine Zuflucht, wie späterhin immer mehr.

Ein Werk dieser Art, das in einem höhern Sinne kollektiv ist, aus mancherlei Elementen, aber mit Zweck, Sinn und Geschmack zusammengestellt ist, läßt sich nicht bis auf die geringsten Glieder dem Verstande vorzählen; man wird sich immer bei Betrachtung desselben in einer gewissen Läßlichkeit erhalten müssen, damit man die Vorzüge des Einzelnen scharf und genau kenne, dagegen aber Absicht und Verknüpfung des Ganzen eher behaglich als genau sich in der Seele wieder erschaffe.

Offenbar sind hier die realsten und ideellsten, die gemeinsten und höchsten Vorstellungen auf eine künstlerische Weise vereinigt, und es ist uns kein Denkmal bekannt, worin gewagt wäre, einen so widersprechenden Reichthum mit solcher Kühnheit und Großheit der betrachtenden Gegenwart und Zukunft vor die Augen zu stellen. Ohne uns durch die Schwierigkeit einer vielleicht geforderten Darstellung abschrecken zu lassen, haben wir die einzelnen Bilder unter Rubriken zu bringen gesucht, und wie überdem diese niedergeschriebenen Worte ohne die Gegenwart des so höchst gelungenen Modells auch nicht im Mindesten befriedigen können, so haben wir an manchen Stellen mehr angedeutet als ausgeführt. Denn in diesem Falle besonders gilt: Was man nicht gesehen hat, gehört uns nicht und geht uns eigentlich nichts an. Hienach beurtheile man die versuchte Darstellung der einzelnen Bilder unter gewissen Rubriken.*)

---

*) In der S. 415 (Anmerkung) angeführten Schrift schließt dieser briefliche Aufsatz: „Die Verbreitung eines so bedeutenden Kunstwerkes durch sorgfältige Abgüsse wünschend und hoffend In beharrlicher Theilnahme J. W. v. Goethe. Weimar, den 1. Juni 1829."

Denkmale.*)

Da man in Deutschland die Neigung hegt, Freunden und besonders Abgeschiedenen Denkmale zu setzen, so habe ich lange schon bedauert, daß ich meine lieben Landsleute nicht auf dem rechten Wege sehe.

Leider haben sich unsere Monumente an die Garten- und Landschaftsliebhaberei angeschlossen, und da sehen wir denn abgestumpfte Säulen, Vasen, Altäre, Obelisken und was dergleichen bildlose allgemeine Formen sind, die jeder Liebhaber erfinden und jeder Steinhauer ausführen kann.

Das beste Monument des Menschen aber ist der Mensch. Eine gute Büste in Marmor ist mehr werth als alles Architektonische, was man Jemandem zu Ehren und Andenken aufstellen kann; ferner ist eine Medaille, von einem gründlichen Künstler nach einer Büste oder nach dem Leben gearbeitet, ein schönes Denkmal, das mehrere Freunde besitzen können und das auf die späteste Nachwelt übergeht.

Blos zu beider Art Monumenten kann ich meine Stimme geben, wobei denn aber freilich tüchtige Künstler vorausgesetzt werden. Was hat uns nicht das funfzehnte, sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert für köstliche Denkmale dieser Art überliefert und wie manches schätzenswerthe auch das achtzehnte! Im neunzehnten werden sich gewiß die Künstler vermehren, welche etwas Vorzügliches leisten, wenn die Liebhaber das Geld, das ohnehin ausgegeben wird, würdig anzuwenden wissen.

Leider tritt noch ein anderer Fall ein. Man denkt an ein Denkmal gewöhnlich erst nach dem Tode einer geliebten Person, dann erst, wenn ihre Gestalt vorübergegangen und ihr Schatten nicht mehr zu haschen ist.

Nicht weniger haben selbst wohlhabende, ja reiche Personen Bedenken, hundert bis zweihundert Dukaten an eine Marmor-

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 40 ff.

büste zu wenden, da es doch das Unschätzbarste ist, was sie ihrer Nachkommenschaft überliefern können.

Mehr weiß ich nicht hinzuzufügen, es müßte denn die Betrachtung sein, daß ein solches Denkmal überdies noch transportabel bleibt und zur edelsten Zierde der Wohnungen gereicht, anstatt daß alle architektonischen Monumente an den Grund und Boden gefesselt, vom Wetter, vom Muthwillen, vom neuen Besitzer zerstört und, so lange sie stehen, durch das An- und Einkritzeln der Namen geschändet werden.

Alles hier Gesagte könnte man an Fürsten und Vorsteher des gemeinen Wesens richten, nur im höhern Sinne. Wie man es denn, so lange die Welt steht, nicht höher hat bringen können als zu einer ikonischen Statue.

Blücher's Denkmal.*)

Daß Rostock, eine so alte und berühmte Stadt, durch die Großthaten ihres Landsmannes sich frisch belebt und erhoben fühlte, war ganz naturgemäß; daß die Stellvertreter des Landes, dem ein so trefflicher Mann angehört, sich berufen hielten, demselben am Orte seiner Geburt ein bedeutendes Denkmal zu stiften, war eine von den ersten Wirkungen eines lang ersehnten Friedens. Die Versammlung der mecklenburgischen Stände im Dezember 1814 faßte den einstimmigen Beschluß, die Thaten ihres hochberühmten Landsmanns auf eine solche Weise zu verehren. Die Sanktion der beiden Großherzoge königliche Hoheiten**) erfolgte darauf, sowie die Zusage eines bedeutenden Beitrags. Alle Mecklenburger wurden sodann zu freiwilligen Beiträgen gleichfalls eingeladen, und die Stände bewilligten den allenfalls abgehenden Theil der Kosten. Die höchstgebildete Erbgroßherzogin Karoline,***) alles Gute und Schöne befördernd, nahm lebhaften Antheil an diesem Vorhaben und wünschte im Vertrauen auf ihre Vaterstadt, daß die Weimarischen Kunstfreunde sich bei der Ausführung nicht unthätig verhalten möchten. Der engere Ausschuß der Ritter- und Landschaft ward beauftragt, Ideen und Vorschläge zu sammeln; hieraus entstand eine Konkurrenz mehrerer verdienter Künstler; verschiedene Modelle,

*) Der erste Theil zuerst gedruckt in „Ueber Kunst und Alterthum", I. Bds. 3. Heft. 1817. S. 103 ff.; der zweite (Auszug eines Schreibens) ebend., II. Bds. 1. Heft. 1818. S. 172 ff. — Die Unterhandlungen und die Korrespondenz, welche Goethe's Betheiligung an der Ausführung des Denkmals herbeiführte, sind unter Benutzung der Akten des Landesarchivs zu Rostock mitgetheilt im „Weimarer Sonntagsblatt", 1857. Nr. 16 und 17 (19. u. 26. April).

**) Friedrich Franz I. von Mecklenburg-Schwerin und Karl Ludwig Friedrich von Mecklenburg-Strelitz.

***) Einzige Tochter Karl August's, geboren den 18. Juli 1786, vermählt 1810 an Paul Friedrich, Erbgroßherzog von Mecklenburg-Schwerin, gestorben am 20. Januar 1816. Man vgl. das Gedicht „Trauerloge" (Werke, II. S. 426) und einen Aufsatz von A. Stahr in der „National-Zeitung" vom 7. Januar 1874, Nr. 9, mit der Ueberschrift „Aus dem alten Weimar".

Zeichnungen und Entwürfe wurden eingesendet. Hier aber that sich die Schwierigkeit hervor, woran in den neuesten Zeiten mancher Plan gescheitert ist: wie nämlich die verschiedenen Wünsche so vieler Interessenten zu vereinigen sein möchten. Dieses Hinderniß suchte man dadurch zu beseitigen, daß ein landesherrlicher- und ständischerseits genehmigter Vorschlag durch Herrn Kammerherrn von Preen an den Herausgeber gegenwärtiger Hefte gebracht wurde, wodurch man denselben aufforderte, der Berathung in dieser wichtigen Angelegenheit beizuwohnen. Höchst geehrt durch ein so unerwartetes Vertrauen, erneuete derselbe ein früheres Verhältniß mit Herrn Direktor Schadow in Berlin; verschiedene Modelle wurden gefertigt und das letzte bei persönlicher Anwesenheit gedachten Herrn Direktors in Weimar nochmals mit den dortigen Kunstfreunden bedacht und besprochen, sodann aber durch Vermittelung des in dieser Angelegenheit immer thätigen Herrn von Preen die Ausführung höchsten und hohen Orts beschlossen und dem bereitwilligen Künstler übertragen.

Das Piedestal aus vaterländischem Granit wird auf der Schweriner Schleifmühle, von der so schöne Arbeiten in dem härtesten Stein bekannt sind, auf Kosten Ihro königlichen Hoheit des Großherzogs bearbeitet. Auf diesen Untersatz von neun Fuß Höhe kommt die aus Erz gegossene, gleichfalls neun Fuß hohe Statue des Helden zu stehen. Er ist abgebildet mit dem linken Fuß vorschreitend, die Hand am Säbel; die rechte führt den Kommandostab. Seine Kleidung kunstgemäß, doch erinnernd an eine in den neuern Zeiten nicht seltene Tracht. Der Rücken durch eine Löwenhaut bekleidet, wovon der Rachen auf der Brust das Heft bildet. Das entblößte Haupt läßt eine prächtige Stirn sehen; die höchst günstigen Züge des Gesichts sprechen einen bedeutenden Charakter aus, wie denn überhaupt die schlanke Gestalt des Kriegers dem Künstler sehr willkommen entgegentritt.

Zu bedeutenden halberhobenen Arbeiten an das Piedestal sind auch schon Zeichnungen und Vorschläge eingereicht, deren nähere Bestimmung noch zu erwarten steht.

Die am Schlusse des Jahres 1815 versammelten Stände benutzten den 16. Dezember als den Geburtstag des Fürsten,*) ihre dankbare Verehrung nebst der Anzeige des von seinem Vaterlande ihm zu errichtenden Monuments überreichen zu lassen;

*) Blücher ist am 16. Dezember 1742 geboren.

die darauf erfolgte Antwort geziemt einem Manne, welcher im Gefühl, daß die That selbst spreche, ein Denkmal derselben eher ablehnen als begünstigen möchte.

Fürst Blücher's Denkbild.

Auszug eines Schreibens, Berlin, den 29. August 1818.

„Nunmehr kann ich mit Vergnügen und Zufriedenheit vermelden, wie der Guß des größten Stückes von der Kolossalstatue des Fürsten Blücher trefflich gerathen ist. Außer dem Kopf ist es die ganze Höhe vom Halse an bis herunter mit der Plinte.*) Den 21sten d. M. Abends gegen 6 Uhr wurde dem Ofen Feuer gegeben und des andern Morgens um 4 Uhr abgestochen. Einhundertundvier Zentner waren eingesetzt worden. Der größere Theil hievon diente, dem eigentlich in die Form Einfließenden durch den Druck Dichtheit zu geben. Das Metall floß ruhig ein und setzte sich wagerecht in den Windpfeifen oder Luftröhren. Hieraus war die Andeutung eines gelungenen Gusses abzunehmen. Gestern haben wir den Guß bis unter die Plinte von Form freigemacht und uns überzeugt, daß von oben bis unten Alles dicht und rein ausgefallen. Sonst geschieht bei dergleichen großen Güssen, daß wol Stellen, gleich dem Bimsstein, poros vorkommen oder, wenn auch dicht, mit fremden Theilchen von Formmasse gemischt sind, welches Alles hier nicht der Fall ist.

„Der Guß geschah in der königlichen Kanonengießerei beim Zeughause, und man ist außer dem guten Glücke das Gelingen der Bedächtigkeit und Einsicht des französischen Formers und Gießers sowie der Erfahrung und willigen Theilnahme der königlichen Beamten schuldig, ohne welches Einverständniß man nicht sicher gearbeitet und einen so wichtigen Zweck schwerlich erreicht hätte. Denn das Kupfer hat die sonderbare Eigenschaft, daß man den Augenblick der höchsten Flüssigkeit benutzen muß, welchen, wenn er vorbei ist, man durch das stärkste Feuer nicht wieder zurückbringt, man müßte denn von vorn kalt wieder anfangen. Diesen Augenblick zu erkennen, haben unsere Kanonengießer die größte Fertigkeit.

---

*) Plinte (πλίνθος) schon bei Vitruv (III. 2) in dem Sinne von Platte, der viereckigen Unterlage eines Säulenfußes.

„Ich habe schon gemeldet, daß eine solche Form aus horizontalen Schichten besteht, und wie gut das Metall muß geflossen sein, geht daraus hervor, daß in die dichten Fugen derselben das Metall dünn wie ein Blatt eingedrungen ist.

„Nun haben wir den Kern herauszuschaffen, welches eine schwierige Arbeit ist, da uns nur drei Oeffnungen zu Gebote stehen, nämlich unten durch die beiden Fußsohlen, inwendig der Plinte und oben am Hals. Um den Mantel schwebend zu erhalten, sind künstliche Vorrichtungen angebracht, metallne Stäbe nämlich, welche gegenwärtig noch aus dem Gewande hervorstehen und künftig zugleich mit der Oberfläche verarbeitet werden.

„Was Jemandem, der in Rußland gießen sah, neu war, ist die hier angewendete größere Zahl von Guß- und Luftröhren. Dort sah man vier Statuen in der Grube dermaßen damit umgeben, daß sie einem Ballen von Wurzeln glichen. Man ist in Frankreich davon abgekommen, indem die Luft durch so viele Verästungen gleichsam abgefangen wird und das Metall hie und da außen bleibt.

„Sehr wichtig ist auch die Methode, wodurch man das Wachs, welches sonst die Dicke des Metalles bestimmte, entbehren kann. Jetzo, wenn über das fertige Modell die Form gemacht und diese wieder abgenommen ist, wird die ganze Oberfläche beschabt, und zwar um so viel, als die Metalldicke künftighin betragen soll. In diesem Zustande gab unsere Statue einen sonderbaren Anblick; die Figur schien sehr lang und dünn, und daher außer aller Proportion."

*

Von Diesem und Anderem wird Herr Direktor Schadow*) dem Publikum hoffentlich nähere Nachricht geben, wenn das Werk selbst vor Aller Augen steht. Man hofft, daß dieses Standbild an Ort und Stelle auf den 18. Juni 1819 wird zu schauen sein. Die zwei Relieftafeln werden in diesjähriger Ausstellung erscheinen. Die erste stellt vor den Helden, sich vom Sturze mit dem Pferd aufraffend und zu gleicher Zeit den Feind

---

*) Schadow, von dem auch der vorangehende Brief ist, gab später eine kleine Schrift heraus: „Ueber das Denkmal des Fürsten Blücher von Wahlstatt, als es am 26. August 1819 zu Rostock feierlich aufgestellt wurde", über welche man vgl. „Ueber Kunst und Alterthum", II. 2. S. 65, einen vermuthlich von Meyer stammenden Bericht, in dem auch die auf Blücher geprägte Medaille (Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, II. S. 180, Nr. 1434 a) beschrieben wird.

bedrohend; der Genius des Vaterlandes schützt ihn mit der Aegide; die zweite zeigt den Helden zu Pferde, widerwärtige dämonische Gestalten in den Abgrund jagend. Auch hier mangelt es nicht am Beistand der guten Geister.

Folgende Inschriften sind genehmigt:

Dem Fürsten

Blücher

von Wahlstatt

die Seinen.

In Harren und Krieg,
In Sturz und Sieg,
Bewußt und groß:
So riß er uns
Von Feinden los.*)

---

*) S. Werke, III. S. 208.

Rauch's Basrelief
am Piedestal von Blücher's Statue.*)

Es war als eine schöne Belohnung ernstlich und unausgesetzt strebender Künstler anzusehen, daß zu der Zeit, wo ihre Landsleute sich im Krieg durch große Thaten verherrlicht hatten, auch sie in den Fall kamen, durch meisterhafte Bildwerke den Dank zu beurkunden, welchen die Nation für so große Verdienste schuldig zu sein mit fröhlichem Enthusiasmus aussprach. Denn kaum hatte sich Deutschland von dem beschwerlichsten Druck erholt, kaum war es zu dem Wiederbesitz mancher geraubten Kunstschätze gelangt, als man schon in Rostock und Breslau den Gedanken verfolgen konnte, den gefeierten Helden der Zeit im Bilde aufzustellen.

Was zu Ehren der Generale Bülow und Scharnhorst geschehen, ist uns bekannt, wobei wir, unsern nächsten Zweck im Auge, nur bemerken wollen, daß in den diesen Statuen beigefügten Basreliefen im antiken Sinne ideale allegorische Gestalten dem neuern Leben angeeignet worden.

Hier aber haben wir sogleich von dem Uebergang in das Reelle, welches einer ausgebildeten Kunst auch gut ansteht, und von einem großen Basrelief zu reden, welches am Piedestal der nunmehr in Berlin aufgestellten Blücherischen Statue sich befindet und durch die besondere Gunst des Künstlers uns in einem wohlgerathenen Abguß vor Augen gebracht ist.**)

Wer in Darstellungen solcher Art immer ein alterthümliches Kostüm vor sich zu sehen gewohnt war, Dem mag das völlig Moderne dieses Basreliefs beim ersten Anblick auffallend erschienen sein. Wer jedoch eine Zeit lang daran hin und her

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 50 ff. — Der erste Theil des Aufsatzes (bis S. 431. Z. 7) erschien schon 1828 in „Ueber Kunst und Alterthum", VI. Bds 2. Heft. S. 415 ff., als Referat über „Vorzüglichste Werke von Rauch, Text von Wagner. Zwei Lieferungen. Berlin 1827"; er hat jedoch in obigem Text mannichfache Streichungen und stilistische Aenderungen erfahren.

**) Vgl. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, II. S. 338, Nr. 139.

gegangen, wird sich gar bald überzeugen, wie sehr eine solche Darstellung der Denkweise des Volks gemäß sei, das nicht sowol fragt, was die Figuren bedeuten, als was und wer sie seien, das sich erfreut, Porträte und National-Physiognomien darauf zu finden, das sich die Geschichte vorerzählt oder erzählen läßt und das Symbolische, was dergleichen Kunstwerke immer behalten, doch zuletzt erklärlich und faßlich findet.

Es stellt nun diese reich ausgestattete Tafel den nach einem zaudernden, unentschiedenen Feldstreit kühn beschlossenen Marsch nach Paris vor. Die Ungewißheit, worin das Kriegsschicksal bisher schwebte, wird durch einen Fragenden angedeutet, welcher sich bei einem Begegnenden erkundigt, inwiefern hier abermals von einem Marsch und Gegenmarsch die Rede sei. Er wird berichtet, daß das große Unternehmen seiner Entscheidung entgegensehe. In der Mitte ist anmuthig und natürlich ein Bivouak angebracht; man schläft und ruht, man siedet und liebelt, als wenn die ungeheuren Kriegswogen nicht umher brausten und strömten. Die Reiterei strebt um diesen Mittelpunkt herum, von schlechtem Boden auf die Chaussee, wird aber wieder herabbeordert, um der Infanterie Platz zu machen. Das Auf- und Abstrebende dieser Massen giebt nun dem Ganzen eine symmetrische, gleichsam Zirkelbewegung, indeß die Infanterie und Artillerie im Grunde horizontal einherzieht. Am Ende zur rechten Seite der Zuschauer steht, an das Pferd gelehnt, ein meisterlicher Mann, diesmal die Lanze in der Hand, einen jüngern belehrend; am entgegengesetzten Ende zur Linken liegt, wohlgebildet, halb nackt, ein Erkrankter oder Todter, damit die Erinnerung an Gefahr und Leiden mitten in diesem Lebensgewühl nicht fern bleibe.

Gewiß sind auf den drei übrigen Basreliefen korrespondirende, zum Ganzen sich einende Darstellungen mannichfaltig ausgeführt. Es ist nicht möglich, ein anmuthigeres Räthsel aufzustellen. Offenbar erkennt man absichtliche Porträte, und wie viele mögen sich noch daraus vermuthen und ahnen lassen! Warum sollte ein damals Mitwirkender nicht sich selbst erkennen, oder warum nicht ihn ein Freund, besonders wenn die Montur oder irgend eine Abzeichnung die Vermuthung unterstützt? In diesem Sinne wünschten wir wol selbst umherzugehen, um den ganzen Verlauf gehörig zu betrachten und zuerst und zuletzt jenem vorwärts herrschenden Helden unsere Verehrung mitzubezeigen.

Granitarbeiten in Berlin.*)

Die Granitgeschiebe mannichfaltiger Art, welche sich bald mehr bald weniger zahlreich in den beiden Marken beisammen oder vertheilt finden, wurden seit ungefähr acht Jahren bearbeitet und architektonisch angewendet, und der Werth dieser edlen Gebirgsart, wie sie von den Alten hochgeschätzt worden, auch nunmehr bei uns anerkannt. Der erste Versuch ward bei dem Piedestal von Luther's Standbilde gemacht; sodann verfertigte man daraus die Postamente an der in Berlin neuerbauten Schloßbrücke. Man fing nun an weiter zu gehen, große Geschiebe zu spalten und aus den gewonnenen Stücken Säulenschäfte zu bearbeiten, zugleich Becken von sechs Fuß Diameter, welches Alles dadurch möglich ward, daß man sich zur Bearbeitung nach und nach der Maschine bediente. Die beiden Steinmetzmeister Wimmel und Trippel haben sich bis jetzt in diesen Arbeiten hervorgethan. Piedestale, Grabmonumente, Schalen und dergleichen wurden theils auf Bestellung, theils auf den Kauf gefertigt.

Vorgemeldete Arbeiten waren meistens aus den Granitmassen, welche sich um Oderberg versammelt finden, gefertigt. Nun aber unternahm Herr Bauinspektor Cantian eine wichtigere Arbeit. Der große Granitblock auf dem Rauhischen Berge bei Fürstenwalde, der Markgrafenstein genannt, zog die Aufmerksamkeit der Künstler an sich, und man trennte von demselbigen solche Massen, daß eine für das königliche Museum bestimmte Schale von zweiundzwanzig Fuß Durchmesser daraus gefertigt werden kann. Zum Poliren derselben wird man hinreichende Maschinen anwenden und durch die Vervollkommnung derselben es dahin bringen, daß die zu edler Möblirung so nothwendigen Tischplatten um einen billigen Preis können gefertigt werden.

Von allem Diesem liegen umständliche Nachrichten in unsern Händen; wir enthalten uns aber, solche abdrucken zu lassen, weil wir hoffen können, daß das Berliner Kunstblatt uns hievon nach und nach in Kenntniß setzen werde. Indessen fügen wir zu näherem Verständniß des Vorhergehenden Folgendes hinzu.

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bandes 2. Heft. 1828. S. 420 ff.

Der Markgrafenstein

auf dem Rauhischen Berge bei Fürstenwalde.

Von Julius Schoppe an Ort und Stelle gezeichnet und von Tempeltey lithographirt.*)

Es ist von nicht geringer Bedeutung, daß uns dieser Granitfels in seiner ganzen kolossalen Lage vor Augen erhalten wird, ehe man ihn, wie jetzt geschieht, zu obgedachten Arbeiten benutzte. Er liegt auf dem linken Spreeufer, sechs Meilen von Berlin aufwärts, Fürstenwalde gegenüber und, verhältnißmäßig zu jenen Gegenden hoch genug, bei 400 Fuß über der Meeresfläche, und zwar nicht allein, sondern es finden sich in dessen Nähe noch zwei andere, ein schon bekannter und ein erst neuerlich entdeckter. Der Gipfel der Rauhischen Berge, ungefähr dreihundert Schritte nördlich von dem Markgrafenstein, erhebt sich 450 Fuß über das Meer.

Das Dorf liegt niedriger, auf einem lettenreichen Plateau, dessen Boden gegen den Fluß nicht allmählich abhängend ist, sondern ungefähr auf halbem Wege sehr bestimmt und scharf über dem mittlern Wasserstand des Flusses absetzt. Die untere Ebene besteht aus ächt märkischem Sand; das linke Ufer ist auf- und abwärts reich an kleineren Granitblöcken.

Diese Gegend ist höchst merkwürdig, da eine so bedeutende Höhe hier vorwaltet und die Spree von ihrem Weg nach der Oder zu dadurch abgelenkt scheint.

Hierüber dürfen wir nun von Herrn Direktor Klöden, in Fortsetzung seiner Beiträge zur mineralogischen und geognostischen Kenntniß der Mark Brandenburg, die sichersten Aufklärungen erwarten, wie wir ihn denn um Plan und Profil jener Gegenden ersuchen möchten. Glücklich würden wir uns schätzen, wenn Granit hier wirklich in seiner Urlage anstehend gefunden würde und wir uns der bescheidenen Auflösung eines bisher allzu stürmisch behandelten wichtigen geologischen Problems näher geführt sähen.

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bandes 2. Heft. 1828. S. 422 f.

Plastische Anatomie.*)

(Aus einem Schreiben an Geheimrath Beuth in Berlin vom 4. Februar 1832.)

Die Weimarischen Kunstfreunde erfreuen sich mit mir der herrlichen Wirkungen wohlangewendeter großer Mittel; ich aber, jene bedeutende Sendung dankbar anerkennend, möchte der gleichen Kräfte zu einem Zweck in Anspruch nehmen, der schon lange als höchst würdig und wünschenswerth mir vor der Seele schwebt. Möge es Ihnen jedoch nicht wunderlich vorkommen, daß ich vorerst meine gedruckten Schriften anführe; ich habe dort unter Paradoxie und Fabel gar Manches versteckt oder problematisch vorgetragen, dessen frühere oder spätere Ausführung mir längst am stillen Herzen lag. In diesem Sinne wage ich also zu bitten, dasjenige nachzulesen, was ich im dreiundzwanzigsten Bande der kleinen Ausgabe, im dritten Kapitel,**) von Seite zweiundzwanzig bis vierzig niedergeschrieben habe; ist dieses geschehen, so darf ich mich nicht wiederholen, sondern ganz unbewunden erklären, daß ich die Ausführung jener Halbfiktion, die Verwirklichung jenes Gedankens ganz ernstlich von Euer Hochwohlgeboren Mitwirkung zu hoffen, zu erwarten mich längst gedrängt fühlte, nun aber gerade durch das Anschauen eines so schönen Gelingens mich veranlaßt sehe, sie endlich als ein Gesuch auszusprechen.

Es ist von der plastischen Anatomie die Rede; sie wird in Florenz seit langen Jahren in einem hohen Grade ausgeübt, kann aber nirgends unternommen werden noch gedeihen als da, wo Wissenschaften, Künste, Geschmack und Technik vollkommen einheimisch, in lebendiger Thätigkeit sind. Sollte man aber bei Forderung eines solchen Lokals nicht unmittelbar an Berlin denken, wo alles jenes beisammen ist und daher ein höchst wichtiges, freilich komplizirtes Unternehmen sogleich durch Wort und Willen

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, IV. Band. 1832. T.-A. S. 60 ff.

**) In unsrer Ausgabe Theil XVIII. S. 295—305.

ausgeführt werden könnte? Einsicht und Kräfte der Vorgesetzten sind vorhanden, zur Ausführung Fähige bieten sich gewiß alsobald an.

In dieser wahrhaft nationalen, ja ich möchte sagen kosmopolitischen Angelegenheit ist mein unmaßgeblicher Vorschlag der:

Man sende einen Anatomen, einen Plastiker, einen Gipsgießer nach Florenz, um sich dort in gedachter besondern Kunst zu unterrichten.

Der Anatom lernt die Präparate zu diesem eignen Zweck auszuarbeiten.

Der Bildhauer steigt von der Oberfläche des menschlichen Körpers immer tiefer ins Innere und verleiht den höheren Stil seiner Kunst Gegenständen, um sie bedeutend zu machen, die ohne eine solche Idealnachhilfe abstoßend und unerfreulich wären.

Der Gießer, schon gewohnt, seine Fertigkeit verwickelten Fällen anzupassen, wird wenig Schwierigkeit finden, sich seines Auftrags zu entledigen; es ist ihm nicht fremde, mit Wachs von mancherlei Farben und allerlei Massen umzugehen, und er wird alsobald das Wünschenswerthe leisten.

Drei Personen, Jeder nach seiner Weise, in Wissen, Kunst und Technik schon gebildet, werden in mäßiger Zeit sich unterrichten und ein neues Thun nach Berlin bringen, dessen Wirkungen nicht zu berechnen sind.

Dergleichen gelungener Arbeiten kann sich die Wissenschaft zum Unterricht, zu immer wieder erneuter Auffrischung von Gegenständen, die kaum festzuhalten sind, bedienen. Der praktische Arzt wie der Chirurg werden sich das nothwendige Anschaun leicht und schnell jeden Augenblick wieder vergegenwärtigen; dem bildenden Künstler treten die Geheimnisse der menschlichen Gestalt, wenn sie schon einmal durch den Künstlersinn durchgegangen sind, um so viel näher. Man lasse Alles gelten, was bisher in diesem Fache geschah und geschieht, so haben wir in unserer Anstalt ein würdiges Surrogat, das auf ideelle Weise die Wirklichkeit ersetzt, indem sie derselben nachhilft.

Die Florentinischen Arbeiten sind theuer und wegen der Zerbrechlichkeit kaum zu transportiren. Einzelne deutsche Männer haben uns in Braunschweig das Gehirn, in Dresden das Ohr geliefert. Man sieht hierin ein stilles Wollen, eine Privatüberzeugung; möge sie bald unter die großen Staatsangelegenheiten gezählt werden! Die Vorgesetzten solcher allgemeinen

Institute sind Männer, die besser, als ich konnte, den vielfach durchdringenden Einfluß eines solchen Wirkens sich vergegenwärtigen. Ich will nur noch von der Verpflichtung sprechen, ein solches Unternehmen zu begünstigen.

In obengenannter Stelle meiner Werke ist auf die immer wachsende Seltenheit von Leichen, die man dem anatomischen Messer darbieten könnte, gedeutet und gesprochen; sie wird noch mehr zunehmen, und in wenig Jahren daher muß eine Anstalt wie die obengewünschte willkommen sein.

Diejenigen freien Räume, welche das Gesetz der Willkür überläßt, hat sich die Menschlichkeit erobert und engt nunmehr das Gesetz ein. Die Todesstrafe wird nach und nach beseitigt, die schärfsten Strafen gemildert. Man denkt an die Verbesserung des Zustandes entlassener Verbrecher, man erzieht verwilderte Kinder zum Guten, und schon findet man es höchst unmenschlich, Fehler und Irrthümer auf das Grausamste nach dem Tode zu bestrafen. Landesverräther mögen geviertheilt werden, aber gefallene Mädchen in tausend Stücke anatomisch zu zerfetzen, will sich nicht mehr ziemen. Dergleichen hat zur Folge, daß die alten harten Gesetze zum Theil schon abgeschafft sind und Jedermann die Hände bietet, auch die neueren milderen zu umgehen.

Das Furchtbare der Auferstehungsmänner in England, in Schottland die Mordthaten, um den Leichenhandel nicht stocken zu lassen, werden zwar mit Erstaunen und Verwunderung gelesen und besprochen, aber gleich andern Zeitungsnachrichten wie etwas Wildfremdes, das uns nichts angeht.

Die akademischen Lehrer beklagen sich, die emsige Wißbegierde ihrer Sekanten nicht befriedigen zu können, und bemühen sich vergebens, diese Unterrichtsart in das alte Gleis wieder zurückzuweisen. So werden denn auch die Männer vom Fach unsre Vorschläge mit Gleichgiltigkeit behandeln; dadurch dürfen wir aber nicht irre werden; das Unternehmen komme zu Stande, und man wird im Verlauf der Zeit sich einrichten. Es bedarf nur einiger geistreicher, talentvoller Jünglinge, so wird sich das Geschäft gar leicht in Gang setzen.

So weit hatte ich geschrieben, als mir in dem ersten Hefte der Branischen Miscellen ein merkwürdiger Beleg zur Hand kam, wovon ich einen Auszug beizulegen nicht ermangele.

Die Ersticker in London.
(Siehe Bran's Miscellen. Erstes Heft 1832.)*)

„Keinen größern Schrecken brachte die Nachricht von der Annäherung der Cholera in London hervor als die Furcht, im Schooße der Hauptstadt die Erneuerung von Mordthaten zu erleben, welche vor Kurzem in Edinburg und dessen Umgegend aus dem schmutzigsten Eigennutz von einer Bande unter Anführung eines gewissen Burke verübt worden waren.

„Durch folgende Thatsache kündigte sich die Wiedererscheinung dieser so gefürchteten Geißel an. Ein kleiner Italiener, der zu einer in London wohlbekannten Gesellschaft wandernder Sänger gehörte, war seit einigen Tagen verschwunden. Vergeblich stellten seine Verwandten Nachforschungen nach ihm an, als man auf einmal seinen Leichnam in einem Hospitale wiedererkannte, durch Hilfe einiger Zöglinge aus demselben, an welche die Resurrektionisten (Auferstehungsmänner, Leichendiebe) ihn als einen frisch aus dem Grabe aufgescharrten Leichnam verkaufen wollten. Da man an der Leiche des unglücklichen Kindes fast keine Spur eines gewaltsamen Todes entdecken konnte, so lag kein Zweifel vor, daß es lebend in die Hände der Ersticker gefallen sei und daß es so der Gegenstand der furchtbarsten Spekulation geworden war.

„Man versicherte sich sogleich der muthmaßlichen Schuldigen und unter Andern auch eines gewissen Bishop, eines alten Seemanns, der an den Ufern der Themse wohnte. Bei einer in seiner Abwesenheit angestellten Hausuntersuchung wurde die Frau verleitet, zu bekennen, ihr Haus sei der Aufenthaltsort einer Resurrektionistenbande, und täglich bringe man dahin Leichname, um sie an die Hospitäler zu verkaufen.

„Ein Brief Bishop's an einen Zögling des Hospitals, an den sie ihre Leichen zu verkaufen pflegten, ward gefunden, darin heißt es: ‚Hätten Sie wol die Güte, mein Herr, uns in Gemeinschaft mit ihren Herren Kollegen einige Hilfe zukommen zu lassen? Vergessen Sie nicht, daß wir Ihnen für eine sehr mäßige Belohnung, und indem wir uns den größten Gefahren aussetzten, die Mittel geliefert haben, Ihre Studien zu vervollkommnen!‘

---

*) Miscellen aus der neuesten ausländischen Literatur, herausgegeben von Alex. Bran, die in Jena seit 1814 erschienen und erst 1852 eingingen.

„Aus näheren Nachforschungen ging hervor, daß der junge Italiener nicht der einzige Mensch sei, welcher plötzlich verschwunden. Von ihren Eltern verlassene Kinder, die von Betteln oder Spitzbübereien lebten, kamen nicht wieder an die Orte, die sie gewöhnlich besuchten. Man zweifelt nicht daran, daß auch sie als Opfer der Habgier jener Ungeheuer gefallen sind, die sich um jeden Preis zu Lieferanten der Sektionssäle machen wollen. Ein Kirchenvorsteher aus dem Pfarrsprengel Saint-Paul versprach vor dem Polizeibureau von Bow-Street Demjenigen eine Belohnung von 200 Pf. Sterl., der die Gerichte auf die Spur dieser Verbrecher führen würde.

„Frau King, die Bishop's Haus gerade gegenüber wohnt, in dem Viertheil, welches unter dem Namen „Die Gärten von Neu-Schottland" bekannt ist, sagt aus, sie habe den kleinen Italiener am 4. November früh in der Nähe von Bishop's Wohnung gesehen. Er hatte eine große Schachtel mit einer lebendigen Schildkröte, und auf dieser Schachtel hatte er einen Käfig mit weißen Mäuschen. Die Kinder der Frau King sagen aus, sie hätten ihre Mutter um zwei Sous gebeten, um sich vom kleinen Savoyarden die närrischen Thierchen zeigen zu lassen; ihre Mutter habe aber nicht gewollt. Auf die umständlichste Weise bezeichnete die Mutter und die Kinder die Tracht des kleinen Savoyarden, der eine blaue Weste oder Jacke, einen schlechten, ganz durchlöcherten und verschossenen Pantalon und große Schuhe anhatte, mit einer wollenen Mütze auf dem Kopfe.

„Die Frau Augustine Brun, eine Savoyardin, der der Italiener Peragalli zum Dolmetscher diente, sagte Folgendes aus: ‚Vor ungefähr zwei Jahren wurde mir in dem Augenblicke, wo ich von Piemont abreiste, vom Vater und der Mutter des kleinen Italieners dies Kind anvertraut, welches Joseph Ferrari heißt. Ich brachte es mit nach England, wo ich es neun oder zehn Monate bewachte. Ich that es dann zu einem Schornsteinfeger auf drittehalb Jahre in die Lehre; aber es lief weg und wurde Straßensänger. Joseph Ferrari war ein sehr kluges Kind. Vom Profit seiner Arbeit kaufte er eine große Schachtel, einen Käfig, eine Schildkröte und weiße Mäuschen und verdiente sich so recht gut auf dem Pflaster von London sein Brod.‘

„Die Art und Weise, wie sie ihr Verbrechen ausübten, hatte gar keine Aehnlichkeit mit der Burkischen Methode. Sie bedienten sich narkotischer Mittel, die sie in den Wein mischten,

um sich so des Individuums zu bemächtigen, nach dessen Leichnam sie trachteten, und trugen ihn dann in einen Brunnen des Gartens, wo sie ihn an den Füßen über dem Wasser aufhingen, bis ihn das in den Kopf steigende Blut erstickte. Auf diese Weise brachten sie ums Leben einen jungen Menschen aus Lincolnshire, die Frau Frances Pigburn und diesen kleinen italienischen Sänger Ferrari.

„Seit dem ausgesprochenen Todesurtheil war im Aeußern der Gefangenen eine große Veränderung vorgegangen. Sie waren äußerst niedergeschlagen, nur mit Schaudern konnten sie sich mit dem Gedanken befassen, daß ihr Körper zur Sektion überliefert werden würde — ein höchst fremdartiges Gefühl für Menschen, die mit dem Verbrechen so vertraut und beständige Lieferanten der anatomischen Säle waren.

„Nicht zu beschreiben ist die Scene, welche nach der Erscheinung der Verbrecher auf dem Gerüst erfolgte. Der Haufe stürzte sich gegen die Barrièren; aber sie widerstanden dem wüthenden Anlauf, und es gelang den Konstablern, der Bewegung Einhalt zu thun. Ein wüthendes Geschrei, mit Pfeifen und Hurrahrufen begleitet, erhob sich plötzlich aus dieser ungeheuren Menschenmasse und dauerte so lange, bis der Henker mit seinen Vorbereitungen fertig war. Eine Minute später wurde der Strick in die Höhe gezogen, die Verurtheilten hauchten den letzten Lebensathem aus, und das Volk jauchzte Beifall zu dem furchtbaren Schauspiel. Man schätzt die Zahl der bei Old-Bailey versammelten Menschenmenge auf 100,000."

*

Dieses Unheil trug sich in den letzten Monaten des vorigen Jahres zu, und wir haben noch mehr dergleichen zu fürchten, wohin die hohe Prämie deutet, welche der wackere Kirchenvorsteher deshalb anbietet. Wer möchte nicht eilen, da vorzuschreiten, wenn er auch nur die mindeste Hoffnung hat, solche Gräuelthaten abzuwehren. In Paris sind dergleichen noch nicht vorgekommen; die Morgue liefert vielleicht das Bedürfniß, ob man gleich sagt, die anatomirenden Franzosen gehen mit den Leichnamen sehr verschwenderisch um.

Indem ich nun hiemit zu schließen gedachte, überleg' ich, daß diese Angelegenheit zu manchem Hin- und Widerreden werde Veranlassung geben und es daher möchte wohlgethan sein, an dasjenige zu erinnern, was bereits auf dem empfohlenen Wege für

die Wissenschaften geschehen. Schon seit Romé de Lisle hat man für nöthig gefunden, die Mannichfaltigkeit der Krystalle mit den grenzenlosen Abweichungen und Ableitungen ihrer Gestalten durch Modelle vor die Augen zu bringen. Und dergleichen sind auf mancherlei Weise von dem verschiedensten Material in jeder Größe nachgebildet und dargeboten worden. In Petersburg hat man den großen am Ural gefundenen Goldklumpen gleichfalls in Gips ausgegossen, und er liegt verguldet vor uns, als wenn es das Original selbst wäre. In Paris verfertigt man gleichfalls solche in Gips gegossene und nach der Natur kolorirte Kopien der seltenen vorgeschichtlichen fossilen organischen Körper, welche zuerst durch Baron Cuvier entschieden zur Sprache gekommen.

Doch hievon finden sich gewiß in den Berliner Museen, mineralogischen, zoologischen, anatomischen, gar manche Beispiele, die meinen Wunsch, dasjenige nun im Ganzen und in voller Breite zu liefern, was bisher nur einzeln unternommen worden, vollkommen rechtfertigen.

Schon vor zwanzig Jahren und drüber lebte in Jena ein junger und thätiger Dozent, durch welchen wir jenen Wunsch zu realisiren hofften, indem er freilich besonders pathologische Kuriosa, vorzüglich auch syphilitische Krankheitsfälle, aus eigenem Trieb und ohne entschiedene Aufmunterung ausarbeitete und in gefärbtem Wachs mit größter Genauigkeit darzustellen bemüht war. Bei seinem frühen Ableben gelangten diese Exemplare an das Jenaische anatomische Museum und werden dort zu seinem Andenken und als Muster zu einer hoffentlich dereinstigen Nacheiferung im Stillen, da sie öffentlich nicht gut präsentabel sind, aufbewahrt.

Verzeichniß der geschnittenen Steine

in dem königlichen Museum der Alterthümer zu Berlin. 1827.*)

Unter vorstehendem Titel ist eine im Auszug abgefaßte deutsche Uebersetzung der von Winckelmann französisch herausgegebenen „Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch."**) Florence 1749, erschienen, nach welcher gegenwärtig noch die ganze Sammlung der Originale geordnet ist, und ihr zufolge auch die Sammlung der davon genommenen Abdrücke, welche von Karl Gottlieb Reinhardt***) gefertigt worden und in zierlichen Kasten, auf das Schicklichste angeordnet, zu nicht geringer Erbauung vor uns stehen.

Der große Werth geschnittener Steine überhaupt ist so allgemein anerkannt, daß hievon etwas zu sagen als überflüssig angesehen werden möchte. Nicht allein von dem kunstkennenden, fühlenden, höhern Alterthum wurden sie geschätzt, gebraucht, gesammelt, sondern auch zu einer Zeit, wo es nur auf Pracht und Prunk angesehen war, als Juwel betrachtet, und so wurden sie ganz zuletzt ohne Rücksicht auf die eingegrabene Darstellung zur Verzierung der heiligen Schreine, womit hochverehrte Reliquien umgeben sind, in Gesellschaft anderer Edelsteine verwendet, wie denn in einem solchen die Gebeine der heiligen drei Könige zu Köln verwahrt werden, ungeachtet so manchen Glückswechsels.

Von der größten Mannichfaltigkeit ist ferner der Nutzen, den der Kunstfreund und Alterthumsforscher daraus zu ziehen vermag. Hievon werde nur ein Punkt hervorgehoben. Die Gemmen erhalten uns das Andenken verlorner wichtiger Kunst-

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, IV. Bd. 1832. T.=A. S. 72 ff. — Der erste Absatz findet sich, fast unverändert, bereits in „Ueber Kunst und Alterthum", VI. Bds. 2. Heft. 1828. S. 419, wo noch einiges Nähere über den Inhalt des Verzeichnisses u. s. w. gesagt wird, was in dem obigen Text der „Nachgelassenen Werke" weggelassen ist.

**) Vgl. S. 216 f. dieses Theils.

***) Damals Hofbaudepotverwalter in Berlin.

werke. Der höhere gründliche Sinn der Alten verlangte nicht immer ein anderes, neues, nie gesehenes Gebilde. War der Charakter bestimmt, aufs Höchste gebracht, so hielt man an dem Gegebenen fest, und wenn man auch, das Gelungene wiederholend, aus- und abwich, so strebte man doch immer, theils zu der Natur, theils zu den Hauptgedanken zurückzukehren.

Wenn man denn nun auch die Behandlung der besondern Darstellungsarten dem Zweck, dem Material anzueignen verstand, so benutzte man das Gegebene als Kopien und Nachahmung der Statuen, selbst im Kleinsten, auf Münzen und geschnittenen Steinen, deswegen denn auch beide einen wichtigen Theil des Studiums der Alten ausmachen und höchst behilflich sind, wenn von Darstellung ganz verlorner Kunstwerke oder von Restauration mehr oder weniger zertrümmerter die Rede ist. Mit aufmerksamer Dankbarkeit ist zu betrachten, was besonders in den letzten Zeiten auf diesem Wege geschehen ist; man fühlt sich aufgefordert, daran selbst mitzuwirken, durch Beifall erfreut, unbekümmert um den Widerspruch, da in allen solchen Bemühungen es mehr um das Bestreben als um das Gelingen, mehr um das Suchen als um das Finden zu thun ist.

Auf die Person des Sammlers, Philipp Baron von Stosch, aufmerksam zu machen, ist wol hier der Ort. Der Artikel des Konversationslexikons wird hier wie in vielen andern Fällen theils befriedigen, theils zu weiterm Forschen veranlassen. Wir sagen hier lakonisch nur so viel: Er war zu seiner Zeit ein höchst merkwürdiger Mann. Als Sohn eines Geistlichen studirt er Theologie, geht freisinnig in die Welt, mit Kunstliebe begabt, sowie persönlich von Natur ausgestattet; er ist überall wohl aufgenommen und weiß seine Vortheile zu benutzen. Nun erscheint er als Reisender, Kunstfreund, Sammler, Weltmann, Diplomat und Wagehals, der sich unterwegs selbst zum Baron konstituirt hatte und sich überall etwas Bedeutendes und Schätzenswerthes zuzueignen wußte. So gelangt er zu Seltenheiten aller Art, besonders auch zu gedachter Sammlung geschnittener Steine.

Es wäre anmuthig, näher und ausführlicher zu schildern, wie er in den Frühling einer geschichtlichen Kunstkenntniß glücklicherweise eingetreten. Es regt sich ein frisches Beschauen alterthümlicher Gegenstände; noch ist die Würdigung derselben unvollkommen, aber es entwickelt sich die geistreiche Anwendung klassischer Schriftsteller auf bildende Kunst; noch vertraut man

dem Buchstaben mehr als dem lebendig geformten Zeugniß. Der Name des Künstlers auf dem geschnittenen Steine steigert seinen Werth. Aber schon keimt die erste wahrhaft entwickelnde, historisch folgerechte Methode, wie sie durch Mengs und Winckelmann zu Heil und Segen auftritt.

Von den fernern Schicksalen der Gemmensammlung, die uns hier besonders beschäftigt, bemerken wir, daß nach dem Tode des Barons ein Neffe, Philipp Muzel-Stosch, mit vielem Andern auch das Kabinet ererbt; es wird eingepackt und versendet, ist durch Unaufmerksamkeit der Spediteurs eine Zeit lang verloren, wird endlich in Livorno wiedergefunden und kommt in Besitz Friedrich's des Großen, Königs von Preußen.

Es gab frühere Abgüsse der Sammlung; aber die Versuche, gestochen und mit Anmerkungen herauszukommen, mißlingen. Einzelne Steine kommen im Abdruck in verschiedene Daktyliotheken, in Deutschland in die Lippert'sche, in Rom in die Dehnische, und fanden sich auch wol einzeln hie und da bei Händlern und in Kabinetten. Der Wunsch, sie im Ganzen zu besitzen und zu übersehen, war ein vieljähriger bei uns und andern Kunstfreunden; er ist gegenwärtig auf das Angenehmste erfüllt und dieser angebotene Schatz mit allgemeiner Theilnahme zu begrüßen. Wir eilen zur Bekanntmachung des Nächsten und Nöthigen.

*

[Daß Goethe noch eine weitere Ausführung des Gegenstandes beabsichtigte, geht aus nachfolgendem Schema hervor, welches in seinen Papieren dem Aufsatze beilag:]

Geschichte des Künstlers Reinhardt.
Welcher jetzt sowol Glaspasten als Massenabdrücke den Liebhabern gegen billige Preise überliefert.
Die Sammlung im Einzelnen sorgfältig durchzugehen.
Die vorzüglichsten Stücke, schon bekannt, kürzlich hervorzuheben.
Weniger bekannte gleichfalls ins Licht zu stellen.
Aufmerksamkeit auf Nachbildungen wichtiger alter Kunstwerke.
Auf geistreiche Vermannichfaltigung mythologischer Gegenstände.
Auf geschmackvolle Scherze.
Dergleichen in Kinderspielen.
Emblemen.
Und sonstigen Darstellungen aller Art.

Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung.*)

Den Freunden meiner literarischen Thätigkeit ist der II. Abtheilung 5. Theil Aus meinem Leben**) bekannt genug; sie wissen, daß ich nach überstandenem traurigem Feldzug von 1792 eine frohere Rheinfahrt unternommen, um einen lange schuldigen Besuch bei Freunden zu Pempelfort,***) Duisburg†) und Münster abzustatten, wie ich denn auch nicht verfehlte, ausführlich zu erzählen, daß ich mich zu gewünschter Erheiterung überall einer guten Aufnahme zu erfreuen hatte. Von dem Aufenthalte zu Münster berichtete ich umständlich und machte besonders bemerklich, wie eine von Hemsterhuis hinterlassene Gemmensammlung den geistig ästhetischen Mittelpunkt verlieh, um welchen sich Freunde, übrigens im Denken und Empfinden nicht ganz übereinstimmend, mehrere Tage gern vereinten.

Aus jenem Erzählten geht gleichfalls hervor, wie gedachte Sammlung beim Abschied mir liebevoll aufgedrungen worden, wie ich sie, durch Ordnung gesichert, mehrere Jahre treulich aufbewahrte und in dem Studium dieses bedeutenden Kunstfachs die Weimarischen Freunde entschieden förderte; daraus entstand sodann der Aufsatz, welcher vor der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung des Januars 1807 als Programm seine Stelle nahm, worin die einzelnen Steine betrachtet, beschrieben und gewürdigt, nebst einigen beigefügten Abbildungen zu finden sind.††)

Da die Besitzerin diesen Schatz verkäuflich abzulassen und das Erlöste zu wohlthätigen Zwecken zu verwenden geneigt war,

*) Ueber Kunst und Alterthum, IV. Bandes 1. Heft. 1823. S. 152 ff. — Ueber Franz Hemsterhuis (1722—1790), den Sohn des berühmten Humanisten, und die Fürstin Amalie Gallitzin (1748—1806), ebenso über das Entstehen dieser Sammlung ist auf die „Kampagne in Frankreich" zu verweisen.

**) Es ist die „Kampagne in Frankreich" gemeint.

***) In Pempelfort bei F. H. Jacobi und seinen Schwestern, wo Goethe fünf Wochen im November und Dezember verweilte.

†) In Duisburg bei Professor Plessing, auf den das Gedicht „Harzreise im Winter" (Werke, I. S. 145 ff.) zum Theil Bezug hat.

††) Vgl. d. letzten Abschnitt dieses Theils.

suchte ich eine Uebereinkunft deshalb mit Herzog Ernst von Gotha zu vermitteln. Dieser Kenner und Liebhaber alles Schönen und Merkwürdigen, reich genug, seine edle Neigung ungehindert zu befriedigen, war aufs Höchste versucht, sich unsere Sammlung anzueignen; doch da ich zuletzt seine schwankenden Entschließungen zu Gunsten des Ankaufs entschieden glaubte, überraschte er mich mit einer Erklärung folgenden Inhalts:

„So lebhaft er auch den Besitz der vorliegenden, von ihm als köstlich anerkannten Gemmen wünsche, so hindere ihn doch daran nicht etwa ein innerer Zweifel, sondern vielmehr ein äußerer Umstand. Ihm sei keine Freude, etwas für sich allein zu besitzen; er theile gern den Genuß mit Andern, der ihm aber sehr oft verkümmert werde. Es gebe Menschen, die ihre tiefblickende Kennerschaft dadurch zu beweisen suchen, daß sie an der Aechtheit irgend eines vorgelegten Kunstwerks zu zweifeln scheinen und solche verdächtig machen. Um sich nun dergleichen nicht wiederholt auszusetzen, entsage er lieber dem wünschenswerthen Vergnügen."

Wir enthalten uns nicht, bei dieser Gelegenheit noch Folgendes hinzuzusetzen. Es ist wirklich ärgerlich, mit Zweifeln das Vorzüglichste aufgenommen zu sehen; denn der Zweifelnde überhebt sich des Beweises, wohl aber verlangt er ihn von dem Bejahenden. Worauf beruht denn aber in solchen Fällen der Beweis anders als auf einem innern Gefühl, begünstigt durch ein geübtes Auge, das gewisse Kennzeichen gewahr zu werden vermag, auf geprüfter Wahrscheinlichkeit historischer Forderungen und auf gar manchem Andern, wodurch wir, Alles zusammengenommen, uns doch nur selbst, nicht aber einen Andern überzeugen?

Nun aber findet die Zweifelsucht kein reicheres Feld, sich zu ergehen, als gerade bei geschnittenen Steinen; bald heißt es eine alte, bald eine moderne Kopie, eine Wiederholung, eine Nachahmung; bald erregt der Stein Verdacht, bald eine Inschrift, die von besonderem Werth sein sollte, und so ist es gefährlicher, sich auf Gemmen einzulassen als auf antike Münzen, obgleich auch hier eine große Umsicht gefordert wird, wenn es zum Beispiel gewisse Paduanische Nachahmungen von den ächten Originalen zu unterscheiden gilt.

Die Vorsteher der königlich französischen Münzsammlung haben längst bemerkt, daß Privatkabinette, aus der Provinz nach Paris gebracht, gar vieles Falsche enthalten, weil die Besitzer in einem beschränkten Kreise das Auge nicht genugsam üben

konnten und mehr nach Neigung und Vorurtheil bei ihrem Geschäft verfahren. Besehen wir aber zum Schluß die Sache genau, so gilt dies von allen Sammlungen, und jeder Besitzer wird gern gestehen, daß er manches Lehrgeld gegeben, bis ihm die Augen aufgegangen.

Jedoch wir kehren, in Hoffnung, dieses Abschweifen werde verziehen sein, zu unserm eigentlichen Vortrage wieder zurück.

Jener Schatz blieb noch einige Jahre in meinen Händen, bis er wieder an die fürstliche Freundin und zuletzt an den Grafen Friedrich Leopold von Stolberg gelangte, nach dessen Hinscheiden*) ich den Wunsch nicht unterdrücken konnte, zu erfahren, wo nunmehr das theure, so genau geprüfte Pfand befindlich sei, wie ich mich denn auch hierüber an gedachtem Orte andringlich vernehmen ließ.

Diesen Wunsch einer Aufklärung werth zu achten hat man höchsten Orts gewürdigt und mir zu erkennen gegeben, daß gedachte Sammlung unzertrennt unter den Schätzen Jhro Majestät des Königs der Niederlande**) einen vorzüglichen Platz einnehme, welche nachrichtliche Beruhigung ich mit dem lebhaftesten Danke zu erkennen habe und es für ein Glück achte, gewiß zu sein, daß so vortreffliche Einzelnheiten von anerkanntem Werth mit Kenntniß, Glück und Aufwand zusammengebracht, nicht zerstreut, sondern auch für die Zukunft beisammengehalten werden. Vielleicht befinden sie sich noch in denselbigen Kästchen, in welche ich sie vor so viel Jahren zusammengestellt. Da man bei einem langen Leben so Vieles zersplittert und zerstört sieht, so ist es ein höchst angenehmes Gefühl, zu erfahren, daß ein Gegenstand, der uns lieb und werth gewesen, sich auch einer ehrenvollen Dauer zu erfreuen habe.

Mögen diese Kunstedelsteine den höchsten einsichtigen Besitzern und allen ächten Freunden schöner Kunst immerfort zur Freude und Belehrung gereichen, wozu vielleicht eine französische Uebersetzung jenes Neujahrsprogramms der Allgemeinen Jenaischen Literatur-Zeitung mit beigefügten charakteristischen Umrissen nicht wenig beitragen und ein angenehmes Geschenk für alle Diejenigen sein würde, welche sich in diesen Regionen mit Ernst und Liebe zu ergehen geneigt sind, worauf hinzudeuten ich mir zur dankbaren Pflicht mache.

---

*) Graf Friedrich Stolberg starb am 6 Dezember 1819.

) **Wilhelm I., der von 1814 bis 1840 regierte und 1843 in Berlin starb.

Notice sur le Cabinet des Médailles

et des Pierres gravées de Sa Majesté le Roi des Pays-Bas.

Par J. C. de Jonge, Directeur. A la Haye. 1823.*)

Im fünften Bande der zweiten Abtheilung Aus meinem Leben**) sprach ich den dringenden Wunsch aus, zu erfahren, wo sich die Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung wol befinden möchte. Er gelangte glücklicherweise dahin, woher mir der beste Aufschluß zu Theil werden konnte. Ihro des Königs der Niederlande Majestät ließen allergnädigst durch des Herrn Landgrafen Ludwig Christian von Hessen Hochfürstliche Durchlaucht mir vermelden, daß gedachte Sammlung in Allerhöchst Ihro Besitz, gut verwahrt und zu andern Schätzen hinzugefügt sei. Wie sehr ich dankbarlichst hiedurch beruhigt worden, verfehlte ich nicht, ebenfalls in Kunst und Alterthum, Heft I. Band IV, gebührend auszusprechen.***) Nach kurzer Zeit jedoch wird mir auf eben die Weise vorgenannte ausführliche Schrift, durch welche nunmehr eine vollkommene Uebersicht der im Haag aufgestellten Kostbarkeiten dieses Fachs zu erlangen ist. Wir übersetzen aus der Vorrede so viel als nöthig, um unsern Lesern, vorzüglich den Reisenden, die Kenntniß eines so bedeutenden Gegenstandes zu überliefern.

*

Die Sammlung verdankt ihren Ursprung dem Statthalter Wilhelm IV.,†) der, in einer friedlichen Zeit lebend, die Künste liebend, sich mit Sammeln beschäftigte. Er kaufte unter andern die Alterthümer, Medaillen und geschnittenen Steine des Grafen de Thoms, Schwiegersohns des berühmten Boerhave.

*) Ueber Kunst und Alterthum, IV. Bandes 3. Heft. 1824. S. 112ff.
**) In der „Kampagne in Frankreich".
***) Vgl. S. 446, Z. 15 dieses Theils.
†) Erbstatthalter der Niederlande von 1747 bis 1751.

Prinz Wilhelm V.,*) sein Sohn, folgte diesem Beispiele und vermehrte den Schatz unter Beirath der Herren Vosmaer und Friedrich Hemsterhuis. Die Revolution trat ein, und der Statthalter verließ das Land. Umstände hinderten ihn, die ganze Sammlung mitzunehmen; ein großer Theil fiel den Franzosen in die Hände und ward nach Paris gebracht, wo er sich noch befindet. Glücklicherweise war nicht Alles verloren; der Fürst hatte Mittel gefunden, den größten Theil der Gold-, Silber- und Kupfermünzen sowie die Mehrzahl der hoch- und tiefgeschnittenen Steine zu retten.

Von gleichem Verlangen wie seine glorreichen Vorfahren beseelt, faßte der gegenwärtig regierende Monarch im Jahr 1816 den Gedanken, aus den Resten der Oranischen Sammlung ein königliches Kabinet zum öffentlichen Gebrauch zu bilden, und befahl dieser ersten Grundlage die bedeutende Reihenfolge griechischer und römischer Münzen anzuschließen, welche vor dessen Thronbesteigung bei Vereinzelung des berühmten Kabinets des Herrn van Damme waren angeschafft worden. Herr de Jonge erhielt die Stelle eines Direktors und den Auftrag, das Ganze einzurichten.

Die königliche Sammlung vermehrte sich von Tag zu Tage; unter dem Angeschafften zeichnen sich aus:

1) Eine herrliche Sammlung tiefgeschnittener Steine, mit Sorgfalt vereinigt durch den vorzüglichen Franz Hemsterhuis, aus dessen Händen sie an den verstorbenen Prinzen Gallitzin, kaiserlich russischen Gesandten bei Ihro Hochmögenden gelangte und von seiner Tochter, Gemahlin des Prinzen Salm-Reifferscheid-Krautheim, an den König verkauft ward; sie ist merkwürdiger durch das Verdienst als durch die Menge der Steine, aus denen sie besteht. Man findet darin Arbeiten des ersten Rangs, einen Dioskorides, Aulus, Gnajus, Hyllus, Nikomachus, Hellen**) und mehrere andere Meisterstücke berühmter Künstler des Alterthums.

---

*) Erbstatthalter von 1751 bis 1795. Er wurde 1786 durch einen Volksaufstand genöthigt, den Haag zu verlassen, indessen 1788 durch Friedrich Wilhelm II. von Preußen wieder eingesetzt. Im Januar 1795 verließ er in Folge der Invasion der Franzosen das Land, um nach England zu gehen, und es wurde die „Batavische Republik" gegründet.

**) Von den hier genannten Künstlern sind die drei ersten anerkannte Gemmenschneider vom Zeitalter des Augustus; Hyllus gehört einer älteren Zeit an, Nikomachus, auch als Maler berühmt, dem vierten Jahrhundert; über Hellen scheint nichts bekannt zu sein.

2) Eine kleine Sammlung hoch- und tiefgeschnittener Steine, welche Herr Hultmann, sonst Gouverneur des nördlichen Brabant's, zurückließ; sie ward an den König verkauft durch Frau von Griethuysen. Diese Sammlung, wenn schon viel geringer als die vorhergehende, enthält doch einige sehr schätzbare Stücke.

3) Eine zahl- und werthreiche Sammlung neuerer Münzen, die meisten inländisch, Belagerungs- und andere kurrente Münzen, verkauft durch verwittwete Frau von Schuylenburch von Bommenede im Haag.

4) Das herrliche Kabinet geschnittener Steine, so alter als neuer, des verstorbenen Herrn Theodor de Smeth, Präsidenten der Schöffen der Stadt Amsterdam. (Es ist Derselbe, an welchen Franz Hemsterhuis den bedeutenden Brief*) schrieb über einen alten geschnittenen Stein, vorstellend eine Meernymphe, an einem Meerpferd herschwimmend, von herrlicher Kunst.) Baron de Smeth von Deurne verkaufte solches an Ihro Majestät.

5) Eine Sammlung griechischer, römischer, kufischer und arabischer Münzen, auch einige geschnittene Steine, welche Major Humbert von den afrikanischen Küsten mitbrachte, als Früchte seiner Reise über den Boden des alten Karthago und seines fünfundzwanzigjährigen Aufenthalts zu Tunis. Darunter finden sich mehrere afrikanische seltene Münzen mit einigen unbekannten.

6) Eine schöne Thalerfolge, abgelassen durch Herrn Stiels, ehemaligen Pfarrer zu Mastricht.

7) Die reiche Sammlung geschnittener Steine aus dem Nachlaß des Herrn Baron van Hoorn von Blooswyck, dessen Erben abgekauft.

8) Sammlung von Medaillen, Jetons und neuern Münzen, welche ehemals dem reichen Kabinet des Herrn Dibbetz zu Leyden angehörte und welche die Erben des Herrn Byleveld, eines der Präsidenten des hohen Gerichtshofes zu Haag, Ihro Majestät überließen.

Außer jenen großen Ankäufen wurden auf Befehl Ihro Majestät mit diesem Kabinet noch vereinigt die Gold- und Silbermedaillen aus dem Nachlaß Ihro verwittweten königlichen Hoheiten der Prinzeß von Oranien und der Herzogin von Braunschweig, Mutter und Schwester des Königs. Von

---

*) Lettre sur la sculpture à Mr. Theod. de Smeth par Mr. Hemsterhuis le fils. Amsterdam 1768.

Zeit zu Zeit wurden auch einzeln, besonders durch Vertausch des Doppelten, einige schöne geschnittene Steine hinzugefügt, und eine große Anzahl Medaillen und Münzen aller Art.

*

Vorstehende Nachricht giebt uns zu manchen Betrachtungen Anlaß, wovon wir Einiges hier anschließen.

Zuvörderst begegnet uns das herzerhebende Gefühl, wie ein ernstlich gefaßter Entschluß nach dem größten Glückswechsel durch den Erfolg glücklich begünstigt und ein Zweck erreicht werde, höher, als man sich ihn hätte vorstellen können. Hier bewahrheitet sich abermals, daß, wenn man nur nach irgend einer Niederlage gleich wieder einen entschiedenen Posten faßt, einen Punkt ergreift, von dem aus man wirkt, zu dem man Alles wieder zurückführt, alsdann das Unternehmen schon geborgen sei und man sich einen glücklichen Erfolg versprechen dürfe.

Eine fernere Betrachtung dringt sich hier auf: wie wohl ein Fürst handelt, wenn er das, was Einzelne mit leidenschaftlicher Mühe, mit Glück bei Gelegenheit gesammelt, zusammenhält und dem unsterblichen Körper seiner Besitzungen einverleibt. Zum einzelnen Sammeln gehört Liebe, Kenntniß und gewisser Muth, den Augenblick zu ergreifen, da denn ohne großes Vermögen mit verständig-mäßigem Aufwand eine bedeutende Vereinigung manches Schönen und Guten sich erreichen läßt.

Meist sind solche Sammlungen den Erben zur Last; gewöhnlich legen sie zu großen Werth darauf, weil sie den Enthusiasmus des ersten Besitzers, der nöthig war, so viel treffliche Einzelnheiten zusammenzuschaffen und zusammenzuhalten, mit in Anschlag bringen, dergestalt, daß oft, von einer Seite durch Mangel an entschiedenen Liebhabern, von der andern durch überspannte Forderungen dergleichen Schätze unbekannt und unbenutzt liegen, vielleicht auch als zerfallender Körper vereinzelt werden. Trifft sich's nun aber, daß hohe Häupter dergleichen Sammlungen gebührend Ehre geben und sie andern schon vorhandenen anzufügen geneigt sind, so wäre zu wünschen, daß von einer Seite die Besitzer ihre Forderungen nicht zu hoch trieben; von der andern bleibt es erfreulich, zu sehen, wenn große, mit Gütern gesegnete Fürsten zwar haushälterisch zu Werke gehen, aber zugleich auch bedenken, daß sie oft in den Fall kommen, großmüthig zu sein, ohne dadurch zu ge-

winnen; und doch wird Beides zugleich der Fall sein, wenn es unschätzbare Dinge gilt, wofür wol Alles das angesehen werden darf, was ein glücklich ausgebildetes Talent hervorbrachte und hervorbringt.

Und so hätten wir denn zuletzt noch zu bemerken, welcher großen Wirkung ein solcher Besitz in rechten Händen fähig ist.

Warum sollte man leugnen, daß dem einzelnen Staatsbürger ein höherer Kunstbesitz oft unbequem sei? Weder Zeit noch Zustand erlauben ihm, treffliche Werke, die einflußreich werden könnten, die, es sei nun auf Produktivität oder auf Kenntniß, auf That oder Geschichtseinsicht kräftig wirken sollten, dem Künstler sowie dem Liebhaber öfter vorzulegen und dadurch eine höhere, freigesinnte, fruchtbare Bildung zu bezwecken. Sind aber dergleichen Schätze einer öffentlichen Anstalt einverleibt, sind Männer dabei angestellt, deren Liebe und Leidenschaft es ist, ihre schöne Pflicht zu erfüllen, die ganz durchdrungen sind von dem Guten, was man stiften, was man fortpflanzen wollte, so wird wol nichts zu wünschen übrig bleiben.

Sehen wir doch schon im gegenwärtigen Falle, daß der werthe Vorgesetzte genannter Sammlung sich selbst öffentlich verpflichtet, die höchsten Zwecke in allem Umfang zu erreichen, wie das Motto seiner sorgfältigen Arbeit auf das Deutlichste bezeichnet: „Die Werke der Kunst gehören nicht Einzelnen, sie gehören der gebildeten Menschheit an.“ Heeren, Ideen, 3. Theil, 1. Abtheilung.

Münzkunde der deutschen Mittelzeit.*)

(Auf Anfrage.)

Ueber die zwar nicht seltenen, doch immer geschätzten problematischen Goldmünzen, unter dem Namen Regenbogenschüsselchen bekannt, wüßte ich nichts zu entscheiden, wol aber folgende Meinung zu eröffnen.

Sie stammen von einem Volke, welches zwar in Absicht auf Kunst barbarisch zu nennen ist, das sich aber einer wohlersonnenen Technik bei einem rohen Münzwesen bediente. Wenn nämlich die früheren Griechen Gold- und Silberküchelchen zu stempeln, dabei aber das Abspringen vom Amboß zu verhindern gedachten, so gaben sie der stählernen Unterlage die Form eines Kronenbohrers, worauf das Küchelchen gelegt, der Stempel aufgesetzt und so das Obergebilde abgedruckt ward; der Eindruck des untern viereckten zackigen Hilfsmittels verwandelte sich nach und nach in ein begrenzendes, mancherlei Bildwerk enthaltendes Viereck, dessen Ursprung sich nicht mehr ahnen läßt.

Das unbekannte Volk jedoch, von welchem hier die Rede ist, vertiefte die Unterlage in Schüsselform und grub zugleich eine gewisse Gestalt hinein; der obere Stempel war konvex und gleichfalls ein Gebild hineingegraben. Wurde nun das Küchelchen in die Stempelschale gelegt und der obere Stempel draufgeschlagen, so hatte man die schüsselförmige Münze, welche noch öfters in Deutschland aus der Erde gegraben wird; die darauf erscheinenden Gestalten aber geben zu folgenden Betrachtungen Anlaß.

Die erhabenen Seiten der drei mir vorliegenden Exemplare zeigen barbarische Nachahmungen bekannter, auf griechischen Münzen vorkommender Gegenstände, einmal einen Löwenrachen, zweimal einen Taschenkrebs, Gebilde der Unfähigkeit, wie sie

*) Ueber Kunst und Alterthum, I. Bds. 3. Heft. 1818. S. 92 ff.

auch häufig auf silbernen dazischen Münzen gesehen werden, wo die Goldphilippen offenbar kindisch pfuscherhaft nachgeahmt sind. Die hohle Seite zeigt jedesmal sechs kleine halbkugelförmige Erhöhungen; hiedurch scheint mir die Zahl des Werthes ausgesprochen.

Das Merkwürdigste aber ist auf allen dreien eine sichelförmige Umgebung, die auf dem einen Exemplar unzweifelhaft ein Hufeisen vorstellt und also da, wo die Gestalt nicht so entschieden ist, auch als ein solches gedeutet werden muß. Diese Vorstellung scheint mir Original; fände sie sich auch auf andern Münzen, so käme man vielleicht auf eine nähere Spur; jedoch möchte das Bild immer auf ein berittenes kriegerisches Volk hindeuten.

Ueber den Ursprung der Hufeisen ist man ungewiß; das älteste, das man zu kennen glaubt, soll dem Pferde des Königs Childerich*) gehört haben und also um das Jahr 481 zu setzen sein. Aus andern Nachrichten und Kombinationen scheint hervorzugehen, daß der Gebrauch der Hufeisen in Schwung gekommen zu der Zeit, als Franken und Deutsche noch für eine Völkerschaft gehalten wurden, die Herrschaft hinüber und herüber schwankte und die kaiserlich-königlichen Gebieter bald diesseits, bald jenseits des Rheins größere Macht aufzubieten wußten. Wollte man sorgfältig die Orte verzeichnen, wo dergleichen Münzen gefunden worden, so gäbe sich vielleicht ein Aufschluß. Sie scheinen niemals tief in der Erde gelegen zu haben, weil der Volksglaube sie da finden läßt, wo ein Fuß des Regenbogens auf dem Acker aufstand, von welcher Sage sie denn auch ihre Benennung gewonnen haben.

---

*) Childerich, der Frankenkönig, Vater Chlodwig's, starb 481 zu Tournay.

Ueber die bildende Nachahmung des Schönen

von Carl Philipp Moritz.

Braunschweig, 1788, in der Schulbuchhandlung.*)

Diese wenigen Bogen scheinen die Resultate vieler Beobachtungen und eines anhaltenden Nachdenkens zu sein, mit welchen sich der Verfasser bei seinem fast dreijährigen Aufenthalt in Rom beschäftigte.

Zuvörderst entwickelt er den Begriff der Nachahmung durch ein Beispiel. Er nimmt an, Sokrates werde von einem Thoren, einem Schauspieler und einem Weisen nachgeahmt. Der Thor äfft dem Sokrates nach, der Schauspieler parodirt ihn, der Weise ahmt ihm nach.

Nachahmen, im edlen moralischen Sinn, wird mit den Begriffen von Nachstreben und Wetteifern fast gleichbedeutend.

Es fragt sich nun, wie die Nachahmung des Edlen und Guten von der Nachahmung des Schönen unterschieden sei.

---

*) Der Teutsche Merkur vom Jahre 1789. Drittes Vierteljahr, S. 105 ff.

Dieser Aufsatz ist in die bisherigen Ausgaben nicht aufgenommen worden, obwol er ohne Zweifel von Goethe verfaßt ist. — Die Gründe, aus denen sich dies beweisen läßt, sind folgende. Ein undatirtes Billet Goethe's an Knebel (Briefwechsel, I. 175) lautet: „Hier M. Ideen über die Bildung des Schönen, zusammengerückt und mit einem Köpschen und Schwänzchen versehen, wie es wol als Rec. in der Lit.-Zeitung passiren möchte. Schicke mir's morgen früh zurück und sage mir Deine Meinung!“ — Guhrauer, der Herausgeber des Briefwechsels, hatte dies Billet anfangs in die Briefe des Jahres 1798 eingereiht und auf Meyer bezogen, von dem Goethe in einem Briefe an Knebel vom 5. Mai desselben Jahres sagt, „er fahre fort, seine Bemerkungen sowol als seine Grundsätze über bildende Kunst zusammenzuschreiben.“ Aber wie es unstatthaft wäre, anzunehmen, daß Goethe den in Gemeinschaft mit ihm arbeitenden Meyer rezensiren sollte, so sah auch Guhrauer bald seinen Irrthum ein und verbesserte ihn selbst (Deutsches Museum, 1852. Nr. 4).

Moritz (1757—1793), dessen vielseitige und geistvolle, aber im Ganzen planlose Thätigkeit aus der Literaturgeschichte genugsam bekannt ist, hat sein viel-

Jene strebt in sich hinein-, diese aus sich herauszubilden.

Sehr scharfsinnig werden nun die Gegenstände dieser doppelten Nachahmung auseinandergesetzt und mit den verwandten Begriffen verglichen.

Das Edle und Gute steht zwischen dem Schönen und Nützlichen gleichsam in der Mitte; gut und edel steigt bis zum Schönen hinauf. Nützlich kann sich mit schlecht verbinden, schlecht mit unnütz; und da, wo sich die Begriffe am Weitesten zu entfernen scheinen, treffen sie gleichsam in einem Zirkel wieder zusammen. Es ist nämlich ein Vorrecht des Schönen, daß es nicht nützlich zu sein braucht.

Unter Nutzen denken wir uns die Beziehung eines Dinges, als Theil betrachtet, auf einen Zusammenhang eines Dinges, das wir uns als ein Ganzes denken.

Was nicht nützlich zu sein braucht, muß nothwendig ein für sich bestehendes Ganzes sein und seine Beziehung in sich haben; allein um schön genannt zu werden, muß es in unsern Sinn fallen oder von unserer Einbildungskraft umfaßt werden können.

Aus der höchsten Mischung des Schönen mit dem Edlen entsteht der Begriff des Majestätischen.

Wenn wir das Edle in Handlung und Gesinnung mit dem Unedlen messen, so nennen wir das Edle groß, das Unedle

---

bewegtes Leben in seinen Romanen zum Theil selbst geschildert. Eine verhältnißmäßig ruhige Zeit für ihn sind die Jahre 1786 bis 1788, die er in Italien zubrachte und während deren er mit Goethe in dauerndem Verkehr stand. Dieser fand Freude und Gewinn an seinem Umgange, wie dies aus zahlreichen Aeußerungen in der „Italienischen Reise" hervorgeht. (Man vgl. auch unsere Biographie, Werke, I. S. CXXV.) Auch noch nach seinem frühen Tode, als in dem „Nekrolog merkwürdiger Deutschen" harte Urtheile über ihn laut wurden, rächte Goethe in Gemeinschaft mit Schiller das Andenken des befreundeten Mannes. „Da das literarische Faustrecht noch nicht abgeschafft ist," schreibt er in der Zeit der Vorbereitung der Xenien (26. Oktober 1796) an Schiller, „so bedienen wir uns der reinen Befugniß, uns selbst Recht zu verschaffen und den nekrologischen Schnabel zu verrufen, der unserm armen Moritz gleich nach dem Tode die Augen aushackte." Die Ausführung dieser Absicht erfolgte in drei Epigrammen, von denen zwei Schiller (Werke, I. 2. Buch, S. 119), eins Goethe (Werke, III. S. 247) zum Verfasser hat.

Die Schrift von Moritz nun, welche Goethe beurtheilt, wurde vielleicht schon während der Zeit verfaßt, als Jener in Weimar verweilte; er war nämlich im November 1788 aus Italien zurückgekommen und blieb den ganzen Dezember über in Weimar. Höchstens kann es sich um einige Monate handeln; denn Goethe's obige Rezension wurde schon im Juliheft des „Teutschen Merkur" von 1789 abgedruckt.

klein. Messen wir wieder das Edle, Große und Schöne nach der Höhe, in der es über uns, unserer Fassungskraft kaum noch erreichbar ist, so geht der Begriff des Schönen in den Begriff des Erhabenen über.

Unsre Empfindungswerkzeuge schreiben dem Schönen sein Maß vor.

Der Zusammenhang der ganzen Natur würde für uns das höchste Schöne sein, wenn wir ihn einen Augenblick umfassen könnten.

Jedes schöne Ganze der Kunst ist im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im Ganzen der Natur.

Der geborne Künstler begnügt sich nicht, die Natur anzuschauen; er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben.

Der Sinn für das höchste Schöne in dem harmonischen Bau des Ganzen, das die vorstellende Kraft des Menschen nicht umfaßt, liegt unmittelbar in der Thatkraft selbst.

Der Horizont der Thatkraft umfaßt mehr, als äußerer Sinn, Einbildungs- und Denkkraft umfassen können.

In der Thatkraft liegen stets die Anlässe und Anfänge zu so vielen Begriffen, als die Denkkraft nicht auf einmal einander unterordnen, die Einbildungskraft nicht auf einmal neben einander stellen und der äußere Sinn noch weniger auf einmal in der Wirklichkeit außer sich fassen kann.

Der Horizont der thätigen Kraft muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber sein.

Seine Organisation muß der Natur unendlich viele Berührungspunkte darbieten.

Die bildende Kraft, durch ihre Individualität bestimmt, wählt einen Gegenstand, auf den sie den Abglanz des höchsten Schönen, das sich in ihr immer spiegelt, überträgt.

Der lebendige Begriff von der bildenden Nachahmung des Schönen kann nur im Gefühl der thätigen Kraft, die das Werk hervorbringt, im ersten Augenblick der Entstehung stattfinden.

Der höchste Genuß des Schönen läßt sich nur in dessen Werden aus eigner Kraft empfinden.

Das Schöne kann nicht erkannt, es muß empfunden oder hervorgebracht werden.

Damit wir den Genuß des Schönen nicht ganz entbehren, tritt der Geschmack oder die Empfindungsfähigkeit für das

Schöne in uns an die Stelle der hervorbringenden Kraft und nähert sich ihr so viel als möglich, ohne in sie selbst überzugehen.

Je vollkommener das Empfindungsvermögen für eine gewisse Gattung des Schönen ist, um desto mehr ist es in Gefahr sich zu täuschen, sich selbst für Bildungskraft zu nehmen und auf diese Weise durch tausend mißlingende Versuche den Frieden mit sich selbst zu stören.

Wo sich in den schaffen wollenden Bildungstrieb sogleich die Vorstellung von dem Genuß des Schönen mischt, den es, wenn es vollendet ist, gewähren soll, und wo diese Vorstellung der erste und stärkste Antrieb unsrer Thatkraft wird, die sich zu dem, was sie beginnt, nicht in und durch sich selbst gedrungen fühlt, da ist der Bildungstrieb gewiß nicht rein; der Brennpunkt oder Vollendungspunkt des Schönen fällt in die Wirkung über das Werk hinaus; die Strahlen gehen auseinander; das Werk kann sich nicht in sich selber ründen.

Die blos thätige Kraft kann ohne eigentliche Empfindungskraft, wovon sie nur die Grundlage ist, für sich stattfinden; dann wirkt sie zur Zerstörung.

Was uns allein zum wahren Genuß des Schönen bilden kann, ist das, wodurch das Schöne selbst entstand: ruhige Betrachtung der Natur und Kunst als eines einzigen großen Ganzen. Denn was die Vorwelt hervorgebracht, ist nun mit der Natur verbunden und eins geworden und soll mit ihr vereint harmonisch auf uns wirken.

Diese Betrachtung muß so ruhig und selbst wieder Genuß sein und ihren Endzweck desto sicherer erreichen, indem er keinen Zweck außer sich zu haben scheint.

Auf diese Weise entstand das Schöne, ohne Rücksicht auf Nutzen, ja ohne Rücksicht auf Schaden, den es stiften konnte.

Wir nennen eine unvollkommene Sache nur dann schädlich, wenn eine vollkommnere darunter leidet; wir sagen so wenig, daß die Thierwelt der Pflanzenwelt schädlich sei, als wir sagen, die Menschheit sei der Thierwelt schädlich, ob sie sich gleich von oben hinunter aufzehren.

Wenn wir nun durch alle Stufen hinaufsteigen, so finden wir das Schöne auf dem Gipfel aller Dinge, das wie eine Gottheit beglückt und elend macht, nützt und schadet, ohne daß wir sie deswegen zur Rechenschaft ziehen können noch dürfen.

*

Wir schließen hier den Auszug aus dieser kleinen interessanten Schrift und überlassen unsern Lesern, sowol die weitere Ausführung und Verbindung dieser ausgezogenen Sätze als auch besonders den schönen und rührenden Schluß in ihr selbst aufzusuchen.

Man erkennt in diesen wenigen Bogen den Tief- und Scharfsinn des Verfassers, den er schon in so manchen Schriften gezeigt; wir finden ihn jenen Grundsätzen getreu, zu welchen er sich schon ehemals bekannt. Nur schadet die Gedrängtheit der Methode und des Stils dem wohldurchdachten und bei mehrerer Beleuchtung auch wohlgeordneten Inhalt.

Er schrieb diese Blätter in Rom, in der Nähe so manches Schönen, das Natur und Kunst hervorbrachte; er schrieb gleichsam aus der Seele und in die Seele des Künstlers, und er scheint bei seinen Lesern auch diese Nähe, diese Bekanntschaft mit dem Gegenstande seiner Betrachtung vorauszusetzen; nothwendig muß daher sein Vortrag dunkel scheinen und Manchen unbefriediget lassen.

Diese Betrachtung bewegt uns, den Verfasser hiermit aufzufordern, durch eine weitere Ausführung der hier vorgetragenen Sätze sie mehrern Lesern anschaulich und sowol auf die Werke der Dichtkunst als der bildenden Künste allgemein anwendbar zu machen.

Myron's Kuh.*)

Myron,**) ein griechischer Bildner, verfertigte ungefähr vierhundert Jahre vor unserer Zeitrechnung eine Kuh von Erz, welche Cicero zu Athen,***) Procopius im siebenten Jahrhundert†) zu Rom sah, also daß über tausend Jahre dieses Kunstwerk die Aufmerksamkeit der Menschen auf sich gezogen. Es sind uns von demselben mancherlei Nachrichten übrig geblieben; allein wir können uns doch daraus keine deutliche Vorstellung des eigentlichen Gebildes machen; ja, was noch sonderbarer scheinen muß, Epigramme, sechsunddreißig an der Zahl, haben uns bisher ebenso wenig genutzt, sie sind nur merkwürdig geworden als Verirrungen poetisirender Kunstbeschauer. Man findet sie eintönig, sie stellen nicht dar, sie belehren uns nicht. Sie verwirren viel mehr den Begriff, den man sich von der verlornen Gestalt machen möchte, als daß sie ihn bestimmten.

Genannte und ungenannte Dichter scheinen in diesen rhythmischen Scherzen mehr unter einander zu wetteifern als mit dem Kunstwerke; sie wissen nichts davon zu sagen, als daß sie sämmtlich die große Natürlichkeit desselben anzupreisen beflissen sind. Ein solches Dilettantenlob ist aber höchst verdächtig. Denn bis zur Verwechselung mit der Natur Natürlichkeit darzustellen, war gewiß nicht Myron's Bestreben, der, als unmittelbarer Nachfolger von Phidias und Polyklet,††) in einem höheren Sinne verfuhr, beschäftigt war, Athleten, ja sogar den Herkules zu bilden†††) und gewiß seinen Werken Stil zu geben, sie von der Natur abzusondern wußte.

*) Ueber Kunst und Alterthum, II. Bandes 1. Heft. 1818. S. 9 ff.

**) Aus Eleutherä in Böotien, lebte um die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. in Athen. Sein Leben ist so gut wie unbekannt.

***) S. Verr., IV. 60.

†) Vgl. Procop. de bello Gothico, IV. 21. Er lebte übrigens im 5. und 6. Jahrhundert n. Chr., und die 7 ersten Bücher des hier citirten Geschichtswerkes waren schon 551 beendigt.

††) Alle Drei haben (nach Plinius, XXXIV. 8. 19) in Ageladas aus Argos einen gemeinsamen Lehrer gehabt, stehen also der Zeit nach einander ziemlich nahe.

†††) Myron gilt in der Kunstgeschichte als Schöpfer des Herakles-Ideals.

Man kann als ausgemacht annehmen, daß im Alterthum kein Werk berühmt worden, das nicht von vorzüglicher Erfindung gewesen wäre; denn diese ist's doch, die am Ende den Kenner wie die Menge entzückt. Wie mag denn aber Myron eine Kuh wichtig, bedeutend und für die Aufmerksamkeit der Menge durch Jahrhunderte durch anziehend gemacht haben?

Die sämmtlichen Epigramme preisen durchaus an ihr Wahrheit und Natürlichkeit und wissen die mögliche Verwechselung mit dem Wirklichen nicht genug hervorzuheben. Ein Löwe will die Kuh zerreißen, ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen, die übrige Heerde schließt sich an sie an; der Hirte wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen, er schlägt nach ihr, er peitscht sie, er dutet sie an; der Ackersmann bringt Kummet und Pflug, sie einzuspannen, ein Dieb will sie stehlen, eine Bremse setzt sich auf ihr Fell, ja Myron selbst verwechselt sie mit den übrigen Kühen seiner Heerde.

Offenbar strebt hier ein Dichter den andern mit leeren rednerischen Floskeln zu überbieten, und die eigentliche Gestalt, die Handlung der Kuh bleibt immer im Dunkeln. Nun soll sie zuletzt gar noch brüllen; dieses fehlte freilich noch zum Natürlichen. Aber eine brüllende Kuh, insofern sie plastisch vorzustellen wäre, ist ein so gemeines und noch dazu unbestimmtes Motiv, daß es der hochsinnige Grieche unmöglich brauchen konnte.

Wie gemein es sei, fällt Jedermann in die Augen; aber unbestimmt und unbedeutend ist es dazu. Sie kann brüllen nach der Weide, nach der Heerde, dem Stier, dem Kalbe, nach dem Stalle, der Melkerin, und wer weiß nach was Allem! Auch sagen die Epigramme keineswegs, daß sie gebrüllt habe, nur daß sie brüllen würde, wenn sie Eingeweide hätte, so wie sie sich fortbewegen würde, wenn sie nicht an das Piedestal angegossen wäre.

Sollten wir aber nicht trotz aller dieser Hindernisse doch zum Zwecke gelangen und uns das Kunstwerk vergegenwärtigen, wenn wir alle die falschen Umstände, welche in den Epigrammen enthalten sind, ablösen und den wahren Umstand übrig zu behalten suchen?

Niemand wird in der Nähe dieser Kuh oder als Gegen- und Mitbild einen Löwen, den Stier, den Hirten, die übrige Heerde, den Ackersmann, den Dieb oder die Bremse denken. Aber ein Lebendiges konnte der Künstler ihr zugesellen, und

zwar das einzige Mögliche und Schickliche, das Kalb. Es war eine säugende Kuh; denn nur insofern sie säugt, ist es erst eine Kuh, die uns als Heerdenbesitzern blos durch Fortpflanzung und Nahrung, durch Milch und Kalb bedeutend wird.

Wirft man nun alle jene fremden Blumen hinweg, womit die Dichter, und vielleicht manche derselben ohne eigene Anschauung das Kunstwerk zu schmücken glaubten, so sagen mehrere Epigramme*) ausdrücklich, daß es eine Kuh mit dem Kalbe, daß es eine säugende Kuh gewesen.

Myron formte, Wandrer, die Kuh; das Kalb, sie erblickend,
Nahet lechzend sich ihr, glaubet die Mutter zu sehn.

*

Armes Kalb, was nahst Du Dich mir mit bittendem Blöken?
Milch ins Euter hat mir nicht geschaffen die Kunst.

*

Wollte man jedoch gegen die Entschiedenheit dieser beiden Gedichte einigen Zweifel erregen und behaupten, es sei hier das Kalb wie die übrigen hinzugedichteten Wesen auch nur eine poetische Figur, so erhalten sie doch durch nachstehendes eine unwidersprechliche Bekräftigung:

Vorbei, Hirt, bei der Kuh, und Deine Flöte schweige,
Daß ungestört ihr Kalb sie säuge!

Flöte heißt hier offenbar das Horn, worein der Hirte stößt, um die Heerde in Bewegung zu setzen. Er soll in ihrer Nähe nicht duten, damit sie sich nicht rühre; das Kalb ist hier nicht supponirt, sondern wirklich bei ihr und wird für so lebendig angesprochen als sie selbst.

---

*) Wir geben den Urtext dieser bereits Werke III. S. 384 mitgetheilten Epigramme nach der Anthologie, Buch IX. Nr. 733, 721 u. 722.

1. *Τὰν βοῦν τάνδε Μύρων, ξεῖν', ἔπλασεν, ἣν ὅδε μόσχος
ὡς ζῶσαν σαίνει ματέρα δερκόμενος.*
2. *Μόσχε, τί μοι λαγόνεσσι προσέρχεαι; τίπτε δὲ μυκᾷ;
ἁ τέχνα μαζοῖς οὐκ ἐνέθηκε γάλα.*
3. *Τὰν δάμαλιν, βουφορβέ, παρέρχεο μηδ' ἀπάνευθε
συρίσδῃς· μαστῷ πόρτιν ὑπεκδέχεται.*

Der Verfasser des ersten ist unbekannt, der der beiden letzteren nicht, wie früher gesagt wurde, gleichfalls, sondern es ist Antipater von Sidon.

Bleibt nun hierüber kein Zweifel übrig, finden wir uns nunmehr auf der rechten Spur, haben wir das wahre Attribut von den eingebildeten, das plastische Beiwerk von den poetischen abzusondern gewußt, so haben wir uns noch mehr zu freuen, daß zu Vollendung unserer Absicht, zum Lohne unseres Bemühens uns eine Abbildung aus dem Alterthume überliefert worden; sie ist auf den Münzen von Dyrrhachium oft genug wiederholt, in der Hauptsache sich immer gleich. Wir fügen einen Umriß davon hier bei*) und sähen gern durch geschickte Künstler die flacherhabene Arbeit wieder zur Statue verwandelt.

Da nun dies herrliche Werk, wenn auch nur in entfernter Nachbildung, abermals vor den Augen der Kenner steht, so darf ich die Vortrefflichkeit der Komposition wol nicht umständlich herausheben. Die Mutter, stramm auf ihren Füßen wie auf Säulen, bereitet durch ihren prächtigen Körper dem jungen Säugling ein Obdach; wie in einer Nische, einer Zelle, einem Heiligthum, ist das kleine nahrungsbedürftige Geschöpf eingefaßt und füllt den organisch umgebenen Raum mit der größten Zierlichkeit aus. Die halbknieende Stellung, gleich einem Bittenden, das aufgerichtete Haupt, gleich einem Flehenden und Empfangenden, die gelinde Anstrengung, die zarte Heftigkeit, Alles ist in den besten dieser Kopien angedeutet, was dort im Original über allen Begriff muß vollendet gewesen sein. Und nun wendet die Mutter das Haupt nach innen, und die Gruppe schließt sich auf die vollkommenste Weise selbst ab. Sie konzentrirt den Blick, die Betrachtung, die Theilnahme des Beschauenden, und er mag, er kann sich nichts draußen, nichts daneben, nichts anders denken; wie eigentlich ein vortreffliches Kunstwerk alles Uebrige ausschließen und für den Augenblick vernichten soll.

Die technische Weisheit dieser Gruppe, das Gleichgewicht im Ungleichen, der Gegensatz des Aehnlichen, die Harmonie des Unähnlichen und Alles, was mit Worten kaum ausgesprochen werden kann, verehre der bildende Künstler! Wir aber äußern hier ohne Bedenken die Behauptung, daß die Naivetät der Konzeption und nicht die Natürlichkeit der Ausführung das ganze Alterthum entzückt hat.

Das Säugen ist eine thierische Funktion und bei vierfüßigen

---

*) Die Zeichnung ist nur dem ersten Drucke in „Ueber Kunst und Alterthum" beigegeben.

Thieren von großer Anmuth. Das starre, bewußtlose Staunen des säugenden Geschöpfes, die bewegliche, bewußte Thätigkeit des Gesäugten stehen in dem herrlichsten Kontrast. Das Fohlen, schon zu ziemlicher Größe erwachsen, kniet nieder, um sich dem Euter zu bequemen, aus dem es stoßweise die erwünschte Nahrung zieht. Die Mutter, halb verletzt, halb erleichtert, schaut sich um, und durch diesen Akt entspringt das vertraulichste Bild. Wir andern Städtebewohner erblicken seltner die Kuh mit dem Kalbe, die Stute mit dem Fohlen; aber bei jedem Frühlingsspaziergang können wir diesen Akt an Schafen und Lämmern mit Ergetzung gewahr werden, und ich fordere jeden Freund der Natur und Kunst auf, solchen über Wies' und Feld zerstreuten Gruppen mehr Aufmerksamkeit als bisher zu schenken.

Wenden wir uns nun wieder zu dem Kunstwerk, so werden wir zu der allgemeinen Bemerkung veranlaßt, daß thierische Gestalten, einzeln oder gesellt, sich hauptsächlich zu Darstellungen qualifiziren, die nur von einer Seite gesehen werden, weil alles Interesse auf der Seite liegt, wohin der Kopf gewendet ist; deshalb eignen sie sich zu Nischen- und Wandbildern sowie zum Basrelief, und gerade dadurch konnte uns Myron's Kuh, auch flach erhoben, so vollkommen überliefert werden.

Von den wie billig so sehr gepriesenen Thierbildungen wenden wir uns zu der noch preiswürdigeren Götterbildung. Unmöglich wäre es einem griechischen plastischen Künstler gewesen, eine Göttin säugend vorzustellen. Juno, die dem Herkules die Brust reicht, wird dem Poeten verziehen wegen der ungeheueren Wirkung, die er hervorbringt, indem er die Milchstraße durch den verspritzten göttlichen Nahrungssaft entstehen läßt.*) Der bildende Künstler verwirft dergleichen ganz und gar. Einer Juno, einer Pallas in Marmor, Erz oder Elfenbein einen Sohn zuzugesellen, wäre für diese Majestäten höchst erniedrigend gewesen. Venus, durch ihren Gürtel eine ewige Jungfrau, hat im höheren Alterthum keinen Sohn; Eros,**) Amor, Kupido selbst erscheinen als Ausgeburten der Urzeit, Aphroditen wol zugesellt, aber nicht so nahe verwandt.

---

*) Herkules, durch List an Juno's Brust gebracht, saugt so stark, daß sie ihn wegwirft, wodurch die Milchstraße entsteht.

**) So erscheinen z. B. in der Theogonie (V. 218), unmittelbar nachdem Aphrodite selbst aus dem Meere entstanden ist, Eros und Himeros bei ihr, also als ihre Begleiter, aber nicht als ihre Söhne; die spätere Sage macht Eros allerdings zu ihrem Sohne, bald von Zeus, bald von Ares.

Untergeordnete Wesen, Heroinen, Nymphen, Faunen, welchen die Dienste der Ammen, der Erzieher zugetheilt sind, mögen allenfalls für einen Knaben Sorge tragend erscheinen, da Jupiter selbst von einer Nymphe, wo nicht gar von einer Ziege*) genährt worden, andere Götter und Heroen gleichfalls eine wilde Erziehung im Verborgenen genossen. Wer gedenkt hier nicht der Amalthea, des Chiron**) und so mancher Andern?

Bildende Künstler jedoch haben ihren großen Sinn und Geschmack am Höchsten dadurch bethätigt, daß sie sich der thierischen Handlung des Säugens an Halbmenschen erfreut. Davon zeigt uns ein leuchtendes Beispiel jene Zentaurenfamilie des Zeuxis.***) Die Zentaurin, auf das Gras hingestreckt, giebt der jüngsten Ausgeburt ihres Doppelwesens die Milch der Mutterbrust, indessen ein anderes Thierkind sich an den Zitzen der Stute erlabt und der Vater einen erbeuteten jungen Löwen hinten herein zeigt. So ist uns auch ein schönes Familienbild von Wassergöttern auf einem geschnittenen Stein übrig geblieben, wahrscheinlich Nachbildung einer der berühmten Gruppen des Skopas.†)

Ein Tritonen-Ehepaar††) zieht geruhig durch die Fluthen; ein kleiner Fischknabe schwimmt munter voraus, ein anderer, dem das salzige Element auf die Milch der Mutter noch nicht schmecken mag, strebt an ihr hinauf; sie hilft ihm nach, indessen sie ein jüngstes an die Brust geschlossen trägt. Anmuthiger ist nicht leicht etwas gedacht und ausgeführt.

Wie manches Aehnliche übergehen wir, wodurch uns die großen Alten belehrt, wie höchst schätzbar die Natur auf allen ihren Stufen sei, da wo sie mit dem Haupte den göttlichen Himmel, und da wo sie mit den Füßen die thierische Erde berührt.

Noch einer Darstellung jedoch können wir nicht geschweigen;

---

*) Amalthea wird bisweilen als eine Nymphe vom Stamm des Okeanos, häufiger als Ziege bezeichnet.

**) Ilias, XI. 832: „δικαιότατος Κενταύρων“ (der gerechteste unter den Zentauren), Pfleger des Asklepios und des Achilles.

***) Beschreibung derselben bei Lucian (Zeuxis, 3. p. 630).

†) Es ist hier namentlich an Skopas' „Triumph des Achilles“ zu denken (Thetis führt ihren Sohn nach seinem Tode zu den Inseln der Seligen), den uns Plinius (XXVI. 5, 26) ausführlich beschreibt.

††) Vgl. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, II. S. 4: „Karneol. Nereide, von einem Triton getragen; auf ihrer Hand steht ein Knäbchen, ein zweiter Triton folgt, und ein anderer Knabe schwimmt voran“.

es ist die römische Wölfin.*) Man sehe sie, wo man will, auch in der geringsten Nachbildung, so erregt sie immer ein hohes Vergnügen. Wenn an dem zitzenreichen Leibe dieser wilden Bestie sich zwei Heldenkinder einer würdigen Nahrung erfreuen und sich das fürchterliche Scheusal des Waldes auch mütterlich nach diesen fremden Gastsäuglingen umsieht, der Mensch mit dem wilden Thiere auf das Zärtlichste in Kontakt kommt, das zerreißende Monstrum sich als Mutter, als Pflegerin darstellt, so kann man wol einem solchen Wunder auch eine wundervolle Wirkung für die Welt erwarten. Sollte die Sage nicht durch den bildenden Künstler zuerst entsprungen sein, der einen solchen Gedanken plastisch am Besten zu schätzen wußte?

Wie schwach erscheint aber, mit so großen Konzeptionen verglichen, eine Augusta Puerpera**) — — — — — —!

Der Sinn und das Bestreben der Griechen ist, den Menschen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenschen. Hier ist ein Theomorphism, kein Anthropomorphism. Ferner soll nicht das Thierische am Menschen geadelt werden, sondern das Menschliche des Thiers werde hervorgehoben, damit wir uns in höherm Kunstsinne daran ergetzen, wie wir es ja schon nach einem unwiderstehlichen Naturtrieb an lebenden Thiergeschöpfen thun, die wir uns so gern zu Gesellen und Dienern erwählen.

Schauen wir nun nochmals auf Myron's Kuh zurück, so bringen wir noch einige Vermuthungen nach, die nämlich, daß er eine junge Kuh vorgestellt, welche zum ersten Male gekalbt, ferner daß sie vielleicht unter Lebensgröße gewesen.

Wir wiederholen sodann das oben zuerst Gesagte, daß ein Künstler wie Myron nicht das sogenannte Natürliche zu gemeiner Täuschung gesucht haben könne, sondern daß er den Sinn der Natur aufzufassen und auszudrücken gewußt. Der Menge, dem Dilettanten, dem Redner, dem Dichter ist zu verzeihen, wenn er das, was im Bilde die höchste absichtliche Kunst ist, nämlich den harmonischen Effekt, welcher Seele und Geist des Beschauers auf einen Punkt konzentrirt, als rein natürlich empfindet, weil es sich als höchste Natur mittheilt; aber unver-

---

*) Häufig auf römischen Münzen zur Bezeichnung der Anfänge Rom's, aber auch in plastischen Darstellungen von Bronze vorhanden, z. B. in der von Livius, X. 23, erwähnten, die von den Aedilen Cnejus und Quintus Ogulnius 297 v. Chr. geweiht wurde.

**) Die Gemahlinnen der römischen Kaiser und auch die ihnen am Nächsten verwandten Frauen, wie Mutter und Schwester, führten den Namen Augusta.

zeihlich wäre es, nur einen Augenblick zu behaupten, daß dem hohen Myron, dem Nachfolger des Phidias, dem Vorfahren des Praxiteles,*) bei der Vollendung seines Werks das Seelenvolle, die Anmuth des Ausdrucks gemangelt habe.

Zum Schlusse sei uns erlaubt, ein paar moderne Epigramme beizubringen, und zwar das erste von Menage,**) welcher Juno auf diese Kuh eifersüchtig sein läßt, weil sie ihr eine zweite Jo vorzubilden scheint. Diesem braven Neueren ist also zuerst beigegangen, daß es im Alterthum so viele ideelle Thiergestalten giebt, ja daß sie bei so vielen Liebeshändeln und Metamorphosen sehr geeignet sind, das Zusammentreffen von Göttern und Menschen zu vermitteln — ein hoher Kunstbegriff, auf den man bei Beurtheilung alter Arbeiten wohl zu merken hat:

Als sie das Kühlein ersah, Dein ehernes, eiferte Juno,
Myron! Sie glaubte fürwahr, Inachus' Tochter zu sehn.

Zuletzt aber mögen einige rhythmische Zeilen stehen, die unsere Ansicht gedrängt darzustellen geeignet sind.

Daß Du die Herrlichste bist, Admetos' Heerden ein Schmuck wärst,
Selber des Sonnengotts Rindern Entsprungene scheinst,
Alles reißet zum Staunen mich hin, zum Preise des Künstlers —
Doch daß Du mütterlich auch fühlest, es ziehet mich an.

Jena, den 20. November 1812.

Zusätze.***)

Anschließlich mag ich hier gern bemerken, daß meine alte Vorliebe für die Abbildung des Säuglings mit der Mutter, von Myron's Kuh ausgehend, durch Herrn Zahn's Gefälligkeit

---

*) Die Thätigkeit des Praxiteles fällt vorzugsweise in die Zeit von 365—335 vor Christi Geburt.

**) Gilles Menage (1613 — 1692), nach Bayle's Urtheil einer der größten Gelehrten seiner Zeit, der Varro des siebzehnten Jahrhunderts.

***) Die nachstehenden zwei Abschnitte, aus „Ueber Kunst und Alterthum" (VI. 2. 1828. S. 401 u. 402) entnommen, sind dort an eine Kritik über „Zahn's Ornamente" angeschlossen, aber nicht an dieselbe, welche sich in den späteren Ausgaben (auch bei uns im nächsten Abschnitt) findet. Darin mag die Umstellung, die sachlich sicher gerechtfertigt ist, auch ihre äußere Rechtfertigung finden.

abermals belohnt worden, indem er mir eine Durchzeichnung des Kindes Telephus, der in Gegenwart seines Heldenvaters und aller schützenden Wald- und Berggötter an der Hinde säugt, zum Abschied verehrte. Von dieser Gruppe, die vielleicht Alles übertrifft, was in der Art je geleistet worden, kann man sich Band I. S. 31 der „Herkulanischen Alterthümer" einen allgemeinen, obgleich nicht genügenden Begriff machen, welcher nunmehr durch den gedachten Umriß in der Größe des Originals vollkommen überliefert wird. Die Verschränkung der Glieder eines zarten säugenden Knaben mit dem leichtfüßigen Thiergebilde einer zierlichen Hinde ist eine kunstreiche Komposition, die man nicht genug bewundern kann.

*

Undankbar aber wäre es, wenn ich hier, wo es Gelegenheit giebt, nicht eines Oelbildes erwähnte, welches ich täglich gern vor Augen sehe. In einem still-engen, doch heiter-mannichfaltigen Thal, unter einem alten Eichbaume, säugt ein weißes Reh einen gleichfalls blendend weißen Abkömmling unter liebkosender Theilnahme.

Auf diese Weise bildet sich denn um mich, angeregt durch jene früheren Bemerkungen, ein heiterer Cyklus dieses anmuthigen Zeugnisses ursprünglichster Verwandtschaft und nothwendigster Neigung. Vielleicht kommen wir auf diesem Wege am Ersten zu dem hohen philosophischen Ziel, das göttlich Belebende im Menschen mit dem thierisch Belebten auf das Unschuldigste verbunden gewahr zu werden.



Verschiedenes

Ueber Malerei.



Physiognomische Fragmente.*)

1. Judas und Compagnie nach Rembrandt.**)

Nach dem Thomas von Raphael's Schöpfung ist höchst merkwürdig zu sehn, wie Rembrandt den gerad' entgegengesetzten Vorwurf in seiner Laune behandelt hat. Auch dieses Blatt bestätigt die Wahrheit, daß moralische Zerrüttung Zerrüttung der Physiognomie ist. Wie lebhaft ist dieses Stück und besonders die drei Hauptfiguren empfunden! Der Vörderste, Gekrümmtstehende ist der Urheber und Ausführer der ganzen That. Nicht widrig sind an ihm Mund und Auge; aber dieses Verhältniß von Stirn und Nase, das tückische Beugen, das durch die überstrebenden Falten noch vermehrt wird, bezeichnen ihn hinlänglich. Er winkt dem gegen ihm über Sitzenden die Hoffnung der wohl zu vollendenden That zu, der ihm mit innigfreudigem Blicke antwortet. Stirn und Nase dieses Sitzenden sind edel, aber in dem Auge

*) Aus Lavater's Werk: „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe." Erster Versuch. Leipzig und Winterthur. 1775.

Die Beziehungen Goethe's zu Lavater sind aus seinem Leben und seinem Briefwechsel mit ihm bekannt; daß er die Herausgabe der „Physiognomischen Fragmente" geleitet und einzelne Beiträge zu denselben geliefert hat, geht aus seinen Briefen an den Leipziger Buchhändler Philipp Erasmus Reich hervor (O. Jahn, Goethe's Briefe an Leipziger Freunde, S. 215 ff.). Das ganze Werk war nämlich im Verlage von Weidmann's Erben und Reich in Leipzig und Heinrich Steiner und Compagnie in Winterthur erschienen. Ueberdies bemerkt auch Lavater selbst an den betreffenden Stellen, welche Beiträge Goethe geliefert hat. — Wir geben dieselben vollständig nach dem Texte in dem oben genannten Werke.

**) Physiognomische Fragmente, I. S. 118—119. — Lavater bemerkt hiezu in Band III. S. 14: „Ist beinahe ganz von Goethe."

liegt Tücke und Kleinmuth, aus der Wange lächelt niedrige Gefälligkeit, und eine kindische Hoffnung schwebt auf der Unterlippe. Judas bemerkt nicht, daß diese Beide sich über ihn beschäftigen. Der Ausdruck der niedrigsten Habsucht ist seinem Gesichte eingeprägt. Vergangene Niederträchtigkeit und zukünftige macht ihm bange, und der Anblick des Geldes ist ihm nur ein Moment ängstlicher Erholung. Der mit der großen Mütze scheint mir allein unbedeutend. Der Letzte steht in der schändlichsten Selbstgenugsamkeit da und scheint sich über die Bettelgestalt des Judas innerlich aufzuhalten. In dem Auge welche Kleinheit der Seele, die eingedrückte Stirn halb Wahnsinn, die oben vorspringende Nase stumpfe Thierheit, und dann der Spott, die trutzige Schwäche, das Wohlbehagen von dem Nasläppchen bis zum Hals herab! Es ist eine der scheußlichsten und bedeutendsten Karrikaturen.

2. Ein Kopf nach Raphael.*)

Wer den Ausdruck dieses Kopfs vollkommen richtig, das ist, so bestimmen kann, daß es jeder Fühlende fühlt: das ist Wahrheit! der darf sich auf die Feinheit und Schärfe seines physiognomischen Gefühls etwas zu Gute thun.

Ist's prüfende Aufmerksamkeit, oder ist's mehr abergläubische Andacht oder ein Gemisch von beiden, was diesen Kopf so charakteristisch macht? oder ist's Sehnsucht mit Hoffnung vermischt? —

In großer inniger Bewegung ist die Seele gewiß! Und diese Seele hat Kraft! Kraft bildet diese Augbraune; Kraft treibt die Stirne bei diesen Augbraunen so stark heraus; Kraft ist's, die dem Auge diesen festen, scharfen Umriß giebt, dieses Feuer in den Blick treibt; Kraft, die den äußern Umriß der Nase, besonders der Spitze, so formt, so beschneidet; Kraft ist im Umrisse des Kinns und der ganzen Kinnlade. —

Aber widersprechende Schwachheit in der allzu tiefen Höhlung der Nasenwurzel beim Aug', und kraftlos ist das Ohr. —

Aber dann wiederum die Stellung, wie seelevoll! wie harmonirend mit dem Blicke! —

Mir scheint es am Meisten einen gefühlvollen Denker zu be-

---

*) Physiogn. Fragmente, I. S. 198—201. — Lavater bemerkt in Bd. III. S. 16: „Ueber die zween Köpfe nach Raphael hat Goethe die meiste Wahrheit ausgegossen."

zeichnen, dessen Herz lange schon einer Wahrheit ahndend entgegenschlug und worüber sich in seiner Stirne Glauben und Zweifel wechselsweise bewegten, — und auf einmal steht vor ihm die sinnliche Gewißheit dessen, was er ahndete, hoffte. Sein Aug' und Augbraunen heben sich in freudig schauendem Triumph, in seiner Stirne gründet sich ewige Bestätigung, und sein nun ganz frei schlagendes Herz drängt sich auf der liebenden Lippe dem ersehnten Gegenstande zu. Kurz, mir ist es der Mann, der durch ein sinnliches Wunder für viel Lieben, Sinnen und Drang belohnt wird.

Der Kopf hier unten ist auch nach Raphael, aus der XIV. Tafel dieses Theils vergrößert ... Hinschauendes, scharf prüfendes Zweifeln — mit Sehnsucht nach Gewißheit vermischt.

Ein zweiter Kopf nach Raphael.

Stiller, nicht flüchtiger — Leser — was sagt Dir und mir — stille Beobachtung dieses Raphaelischen Kopfes! — Wird er wol bestimmt genug gezeichnet sein — um leicht erklärbar zu sein? —

Mir liegt drinne mittheilende Versicherung auf das Reinste ausgedrückt. Die beigezeichnete aufdeutende Hand, die Stellung des Rückens läßt keinen Zweifel übrig. — „Siehst Du Den, der helfen kann, der hilft!" scheint sie mit fliegender Eile zu sagen. Nur ist ein Fehler der Zeichnung zu bemerken, wodurch der Kopf ein schiefes Ansehn bekommt. Er soll nach der Intention des Erfinders nicht allein sich vorbiegen, sondern auch gegen den Zuschauer herüberhängen. Daher sieht man eben auf den Scheitel; die Stirne macht mit der Nasenwurzel einen sanften Winkel, der Stirnknochen bedeckt das Augenlied, das Nasläppchen das Nasloch, die Oberlippe die Unterlippe, und darum sieht man zwischen der Unterlippe und dem Kinn so einen wunderbaren Raum, und so weit ist's noch ziemlich richtig, nur das Kinn geht nicht genug ins Blatt hinein, und der Einschnitt unten verdirbt alle Wirkung, indem er nach der obern Lage des Kopfs von der Runde des Backen bedeckt sein müßte. Dadurch bekommt der Kopf ein falsches Ansehn, und man weiß nicht, wodurch der reine, feste Eindruck gestört wird. Freilich ist auch das Auge zu graß. Doch ist die gepackte Stirne, der parallele Rücken der Nase, die Fülle der Wange ganz trefflich und die übermäßig vorstehende Oberlippe ein Beispiel zur Be-

merkung, wie Raphael, um Wahrheit, Bedeutung und Wirkung hervorzubringen, selbst die Wahrheit geopfert. Schau einen Augenblick hinweg und dann wieder hin! Scheint sie nicht zu sprechen? Zwar spricht die ganze Stellung in ihrer kleinsten Linie. Aber wo konzentrirt sich Alles? — Auf der Oberlippe! Indem Dein Aug' eine wahre proportionirte Lippe erwartet, wird es hervorgeführt, die verlängerte Lippe scheint sich zu bewegen, und indem Du Dich bemühst, sie in Gedanken zurückzubringen, bewegt sie sich immer aufs Neue vorwärts; auch ruht wirklich die ganze Kraft der Gestalt auf dieser Oberlippe.

Vielleicht kommt Manchem dieses wie Geistersehen vor, was ich ahndungsvoll nach dem Original durch den Schleier dieser harten Kopie kommentire.

Die Vignette hier unten hat etwas von dem furchtsam erstaunten Thomas nach Raphael. Bescheidenheit, Schaam, Zweifel und Hoffnung scheinen sich in diesem Gesichte zu vereinigen.

3. Homer, nach einem in Konstantinopel gefundnen Bruchstück.*)

Ein gutes, väterliches, vertrauliches Gesicht, voll Bonhomie und Treuherzigkeit! Solche Stirne — vergleiche sie mit der forschenden, entwickelnden Kraft, die Mendelssohn's Stirne oben so wölbt, unten so schärft — — Solche Stirne ist des Sehers, nicht des Forschers. Die Nase ist des Feinfühlenden — keines Süßzärtlichen und keines Rohen. Voll Güte und Weisheit ist der Uebergang von der Nase zur Oberlippe.

Der Homer in der nachstehenden Vignette ist mehr Mann, ohne alle Rohigkeit! Auch sanfter, fühlender Beobachter — Nein! Seher, Hörer! Ein gerades, redliches, liebes Gesicht, dem jede gerade, redliche Seele herzlich wohlwill.

Also in beiden nicht Homer! Drum sei mir erlaubt, die Gefühle über dessen Buste, die in Gipsabguß vor mir steht und die jeder Liebhaber so oft zu sehen Gelegenheit hat, hier niederzulegen, bis etwa in folgenden Theilen eine glückliche Nachbildung desselben aufgestellt werden kann. Tret' ich unbelehrt vor diese Gestalt, so sag' ich: Der Mann sieht nicht, hört nicht, fragt nicht, strebt nicht, wirkt nicht. Der Mittelpunkt

---

*) Physiogn. Fragmente, I. S. 245—246. — Lavater in Bd. III. S. 16: „So ist auch im XVII. Fragmente E. E. Seite 245. 246 beinahe ganz von ihm."

aller Sinne dieses Haupts ist in der obern, flach gewölbten Höhlung der Stirne, dem Sitze des Gedächtnisses. In ihr ist alles Bild geblieben, und alle ihre Muskeln ziehen sich hinauf, um die lebendigen Gestalten zur sprechenden Wange herabzuleiten. Niemals haben sich diese Augbraunen niedergedrängt, um Verhältnisse zu durchforschen, sie von ihren Gestalten abgesondert zu fassen; hier wohnt alles Leben willig mit und neben einander.

Es ist Homer!

Dies ist der Schädel, in dem die ungeheuren Götter und Helden so viel Raum haben als im weiten Himmel und der grenzlosen Erde. Hier ist's, wo Achill

μέγας μεγαλωστὶ τανυσθείς
*κεῖτο!**)

Dies ist der Olymp, den diese rein erhabne Nase wie ein andrer Atlas trägt und über das ganze Gesicht solche Festigkeit, solch eine sichere Ruhe verbreitet.

Diese eingesunkne Blindheit, die einwärts gekehrte Sehkraft strengt das innere Leben immer stärker und stärker an und vollendet den Vater der Dichter.

Vom ewigen Sprechen durchgearbeitet sind diese Wangen, diese Redemuskeln, die betretnen Wege, auf denen Götter und Heroen zu den Sterblichen herabsteigen; der willige Mund, der nur die Pforte solcher Erscheinungen ist, scheint kindisch zu lallen, hat alle Naivetät der ersten Unschuld; und die Hülle der Haare und des Barts verbirgt und verehrwürdiget den Umfang des Haupts.

Zwecklos, leidenschaftlos ruht dieser Mann dahin, er ist um sein selbst willen da, und die Welt, die ihn erfüllt, ist ihm Beschäftigung und Belohnung.

4. Rameau.**)

Sieh diesen reinen Verstand! — ich möchte nicht das Wort Verstand brauchen — Sieh diesen reinen, richtigen, gefühlvollen

---

*) Vgl. Ilias, XVIII. 26. 27. — Die Worte sind ein Ausdruck für den in seiner mächtigen Gestalt mächtig daliegenden Achilles in seinem Schmerz über den Tod des Patroklos.

**) Physiogn. Fragmente, I. S. 266. — Der Beweis für Goethe's Autorschaft beruht auf seinem Briefe an Reich vom 19. April 1775 (O. Jahn, Briefe 2c. 2c., S. 223).

Sinn, der's ist, ohne Anstrengung, ohne mühseliges Forschen! Und sieh dabei diese himmlische Güte!

Die vollkommenste, liebevollste Harmonie hat diese Gestalt ausgebildet. Nichts Scharfes, nichts Eckigtes an dem ganzen Umrisse, Alles wallt, Alles schwebt, ohne zu schwanken, ohne unbestimmt zu sein. Diese Gegenwart wirkt auf die Seele wie ein genialisches Tonstück; unser Herz wird dahingerissen, ausgefüllt durch dessen Liebenswürdigkeit, und wird zugleich festgehalten, in sich selbst gekräftigt, und weiß nicht warum. Es ist die Wahrheit, die Richtigkeit, das ewige Gesetz der stimmenden Natur, die unter der Annehmlichkeit verborgen liegt.

Sieh diese Stirne! diese Schläfe! In ihnen wohnen die reinsten Tonverhältnisse. Sieh dieses Auge! Es schaut nicht, bemerkt nicht, es ist ganz Ohr, ganz Aufmerksamkeit auf innres Gefühl. Diese Nase! Wie frei! wie fest! ohne starr zu sein — und dann, wie die Wange von einem genüglichen Gefallen an sich selbst belebt wird und den lieben Mund nach sich zieht! und wie die freundlichste Bestimmtheit sich in dem Kinne rundet! Dieses Wohlbefinden in sich selbst, von umherblickender Eitelkeit und von versinkender Albernheit gleichweit entfernt, zeugt von dem innern Leben dieses trefflichen Menschen.

Ueber Christus und die zwölf Apostel,

nach Raphael

von Mark-Anton gestochen und von Herrn Professor Langer in Düsseldorf kopirt.*)

Indem wir die Meisterwerke Raphael's bewundern, bemerken wir gar leicht eine höchst glückliche Erfindung und eine dem Gedanken ganz gemäße, bequeme und leichte Ausführung. Wenn wir jenes einem glücklichen Naturell zuschreiben, so sehen wir in diesem einen durch vieles Nachdenken geübten Geschmack und eine durch anhaltende Uebung unter den Augen großer Meister erlangte Kunstfertigkeit.

Die dreizehn Blätter, welche Christum und die zwölf Apostel vorstellen, und welche Mark-Anton nach ihm gestochen, Herr Professor Langer in Düsseldorf aber neuerdings kopirt hat, geben uns die schönste Gelegenheit, jene Betrachtung zu erneuern.

Die Aufgabe, einen verklärten Lehrer mit seinen zwölf ersten und vornehmsten Schülern, welche ganz an seinen Worten und an seinem Dasein hingen und größtentheils ihren einfachen Wandel mit einem Märtyrertode krönten, gebührend vorzustellen, hat er mit einer solchen Einfalt, Mannichfaltigkeit, Herzlichkeit und mit so einem reichen Kunstverständniß aufgelöst, daß wir diese Blätter für eins der schönsten Monumente seines glücklichen Daseins halten können.

Was uns von ihrem Charakter, Stande, Beschäftigung, Wandel und Tode in Schriften oder durch Traditionen übrig geblieben, hat er auf das Zarteste benutzt und dadurch eine Reihe von Gestalten hervorgebracht, welche, ohne einander zu gleichen, eine innere Beziehung auf einander haben.

---

*) Der Teutsche Merkur, 1789. IV. Vierteljahr, S. 269—277. — Marc-Antonio Raimondi, auch del Francia genannt (1475—1534), war der Begründer einer Kupferstichschule in Rom und wurde von Raphael sehr begünstigt, der ihm seine Handzeichnungen zum Stiche gab. — Johann Peter v. Langer (1756 bis 1824), seit 1789 Direktor der Malerakademie zu Düsseldorf, seit 1806 der zu München.

Wir wollen sie einzeln durchgehen, um unsere Leser auf diese interessante Sammlung aufmerksam zu machen.

Petrus. Er hat ihn gerad von vorne gestellt und ihm eine feste, gedrungene Gestalt gegeben. Die Extremitäten sind bei dieser wie bei einigen andern Figuren ein Wenig groß gehalten, wodurch die Figur etwas kürzer scheint. Der Hals ist kurz, und die kurzen Haare sind unter allen dreizehn Figuren am Stärksten gekraust. Die Hauptfalten des Gewandes laufen in der Mitte des Körpers zusammen, das Gesicht sieht man wie die übrige Gestalt ganz von vorn. Die Figur ist in sich fest zusammengenommen und steht da wie ein Pfeiler, der eine Last zu tragen im Stande ist.

Paulus ist auch stehend abgebildet, aber abgewendet, wie Einer, der gehen will und nochmals zurücksieht; der Mantel ist aufgezogen und über den Arm, in welchem er das Buch hält, geschlagen; die Füße sind frei, es hindert sie nichts am Fortschreiten; Haare und Bart bewegen sich wie Flammen, und ein schwärmerischer Ernst glüht auf dem Gesichte.

Johannes. Ein edler Jüngling mit langen, angenehmen, nur am Ende krausen Haaren. Er scheint zufrieden, ruhig, die Zeugnisse der Religion, das Buch und den Kelch, zu besitzen und vorzuzeigen. Es ist ein sehr glücklicher Kunstgriff, daß der Adler, indem er die Flügel hebt, das Gewand zugleich mit in die Höhe bringt und durch dieses Mittel die schön angelegten Falten in die vollkommenste Lage gesetzt werden.

Matthäus. Ein wohlhabender, behaglicher, auf seinem Dasein ruhender Mann. Die allzu große Ruhe und Bequemlichkeit ist durch einen ernsthaften, beinahe scheuen Blick ins Gleichgewicht gebracht; die Falten, die über den Leib geschlagen sind, und der Geldbeutel geben einen unbeschreiblichen Begriff von behaglicher Harmonie.

Thomas ist eine der schönsten, in der größten Einfalt ausdruckvollsten Figuren. Er steht in seinen Mantel zusammengenommen, der auf beiden Seiten fast symmetrische Falten wirft, die aber durch ganz leise Veränderungen einander völlig unähnlich gemacht worden sind. Stiller, ruhiger, bescheidener kann wol kaum eine Gestalt gebildet werden. Die Wendung des Kopfes, der Ernst, der beinahe traurige Blick, die Feinheit des Mundes harmoniren auf das Schönste mit dem ruhigen Ganzen. Die Haare allein sind in Bewegung, ein unter einer sanften Außenseite bewegtes Gemüth anzuzeigen.

Jacobus major. Eine sanfte, eingehüllte, vorbeiwandelnde Pilgrimsgestalt.

Philippus. Man lege diesen zwischen die beiden Vorhergehenden und betrachte den Faltenwurf aller Drei neben einander, und es wird auffallen, wie reich, groß, breit die Falten dieser Gestalt, gegen jene gehalten, sind. So reich und vornehm sein Gewand ist, so sicher steht er, so fest hält er das Kreuz, so scharf sieht er darauf, und das Ganze scheint eine innere Größe, Ruhe und Festigkeit anzudeuten.

Andreas umarmt und liebkoset sein Kreuz mehr, als er es trägt; die einfachen Falten des Mantels sind mit großem Verstande geworfen.

Thaddäus. Ein Jüngling, der, wie es die Mönche auf der Reise zu thun pflegen, sein langes Ueberkleid in die Höhe nimmt, daß es ihn nicht im Gehen hindere. Aus dieser einfachen Handlung entstehen sehr schöne Falten. Er trägt die Partisane, das Zeichen seines Märtyrertodes, als einen Wanderstab in der Hand.

Matthias. Ein munterer Alter in einem durch höchst verstandene Falten vermannichfaltigten einfachen Kleide, lehnt sich auf einen Spieß; sein Mantel fällt hinterwärts herunter.

Simon. Die Falten des Mantels sowol als des übrigen Gewandes, womit diese mehr von hinten als von der Seite zu sehende Figur bekleidet ist, gehören mit unter die schönsten der ganzen Sammlung, wie überhaupt in der Stellung, in der Miene, in dem Haarwuchse eine unbeschreibliche Harmonie zu bewundern ist.

Bartholomäus steht in seinen Mantel wild und mit großer Kunst kunstlos eingewickelt; seine Stellung, seine Haare, die Art, wie er das Messer hält, möchte uns fast auf die Gedanken bringen, er sei eher bereit, Jemandem die Haut abzuziehen, als eine solche Operation zu dulden.

Christus zuletzt wird wol Niemanden befriedigen, der die Wundergestalt eines Gottmenschen hier suchen möchte. Er tritt einfach und still hervor, um das Volk zu segnen. Von dem Gewand, das von unten heraufgezogen ist, in schönen Falten das Knie sehen läßt und wider dem Leibe ruht, wird man mit Recht behaupten, daß es sich keinen Augenblick so erhalten könne, sondern gleich herunterfallen müsse. Wahrscheinlich hat Raphael supponirt, die Figur habe mit der rechten Hand das Gewand heraufgezogen und angehalten und lasse es in dem Augenblicke,

in dem sie den Arm zum Segnen aufhebt, los, so daß es eben niederfallen muß. Es wäre dieses ein Beispiel von dem schönen Kunstmittel, die kurz vorhergegangene Handlung durch den überbleibenden Zustand der Falten anzudeuten.

Alles dieses bisher Gesagte sind immer nur Noten ohne Text, und wir würden uns wol schwerlich entschlossen haben, sie aufzuzeichnen, noch weniger, sie abdrucken zu lassen, wenn es nicht unsern Lesern möglich wäre, sich wenigstens einen großen Theil des Vergnügens zu verschaffen, welches man beim Anblick dieser Kunstwerke genießt.

Herr Professor Langer in Düsseldorf hat von diesen seltenen und schätzbaren Blättern uns vor Kurzem Kopien geliefert, welche für das, was sie leisten, um einen sehr geringen Preis zu haben sind.

Die Conture im Allgemeinen, sowol der ganzen Figuren als der einzelnen Theile, sind sorgfältig und treu gearbeitet; auch sind Licht und Schatten im Ganzen genommen harmonisch genug behandelt, und der Stich thut, besonders auf lichtgrauem Papier, einen ganz guten Effekt. Diese Blätter gewähren also unstreitig einen Begriff von dem Werth der Originale in Absicht auf Erfindung, Stellung, Wurf der Falten, Charakter der Haare und der Gesichter, und wir dürfen wol sagen, daß kein Liebhaber der Künste versäumen sollte, sich diese Langerischen Kopien anzuschaffen, selbst in dem seltenen Falle, wenn er die Originale besäße; denn auch alsdann würden ihm diese Kopien wie eine gute Uebersetzung noch manchen Stoff zum Nachdenken geben. Wir wollen hingegen auch nicht bergen, daß in Vergleichung mit den Originalen uns diese Kopien Manches zu wünschen übrig lassen. Besonders bemerkt man bald, daß die Geduld und Aufmerksamkeit des Kopirenden durch alle dreizehn Blätter sich nicht gleich geblieben ist. So ist zum Beispiel die Figur des Petrus mit vieler Sorgfalt, die Figur des Johannes dagegen sehr nachlässig gearbeitet, und bei genauer Prüfung findet man, daß die Uebrigen sich bald Diesem, bald Jenem an Werthe nähern. Da alle Figuren bekleidet sind und der größte Kunstwerth in den harmonischen, zu jedem Charakter, zu jeder Stellung passenden Gewändern liegt, so geht freilich die höchste Blüthe dieser Werke verloren, wenn der Kopirende nicht überall die Falten auf das Zarteste behandelt. Nicht allein die Hauptfalten der Originale sind meisterhaft gedacht, sondern von den schärfsten und kleinsten Brüchen bis zu den

breitesten Verflächungen ist Alles überlegt und mit dem verständigsten Grabstichel jeder Theil nach seiner Eigenschaft ausgedrückt. Die verschiedenen Abschattungen, kleine Vertiefungen, Erhöhungen, Ränder, Brüche, Säume sind alle mit einer bewundernswürdigen Kunst nicht angedeutet, sondern ausgeführt; und wenn man an diesen Blättern den strengen Fleiß und die große Reinlichkeit der Albrecht Dürerischen Arbeiten vermißt, so zeigen sie dagegen bei dem größten Kunstverstand ein so leichtes und glückliches Naturell ihrer Urheber, daß sie uns wieder unschätzbar vorkommen. In den Originalen ist keine Falte, von der wir uns nicht Rechenschaft zu geben getrauen, keine, die nicht selbst in den schwächern Abdrücken, welche wir vor uns haben, bis zu ihrer letzten Abstufung zu verfolgen wäre. Bei den Kopien ist das nicht immer der Fall, und wir haben es nur desto mehr bedauert, da nach dem, was schon geleistet ist, es Herrn Professor Langer gar nicht an Kunstfertigkeit zu fehlen scheint, das Mehrere gleichfalls zu leisten. Nach allem Diesem glauben wir mit gutem Gewissen wiederholen zu können, daß wir wünschen, diesen geschickten, auf ernsthafte Kunstwerke aufmerksamen und — welches in unserer Zeit selten zu sein scheint — Aufmerksamkeit erregenden Künstler durch gute Auf- und Abnahme seiner gegenwärtigen Arbeit aufgemuntert zu sehen, damit er in der Folge etwa noch ein und das andere ähnliche Werk unternehmen und mit Anstrengung aller seiner Kräfte uns eine Arbeit vorlegen möge, welche wir mit einem ganz unbedingten Lobe den Liebhabern anpreisen können.

Julius Caesar's Triumphzug,

gemalt von Mantegna.*)

Des Meisters Kunst im Allgemeinsten.

An den Werken dieses außerordentlichen Künstlers,**) vorzüglich auch an dem Triumphzug Cäsar's, einer Hauptarbeit, wovon wir näher zu handeln gedenken, glauben wir einen Widerstreit zu fühlen, welcher beim ersten Anblick nicht aufzulösen scheint.

Zuvörderst also werden wir gewahr, daß er nach dem strebt, was man Stil nennt, nach einer allgemeinen Norm der Gestalten; denn sind auch mitunter seine Proportionen zu lang, die Formen zu hager, so ist doch ein allgemein Kräftiges, Tüchtiges, Uebereinstimmendes durchaus wahrzunehmen an Menschen und Thieren, nicht weniger in allen Nebensachen von Kleidern, Waffen und erdenklichem Geräth. Hier überzeugt man sich von seinem Studium der Antike; hier muß man anerkennen, er sei in das Alterthum eingeweiht, er habe sich darein völlig versenkt.

Nun gelingt ihm aber auch die unmittelbarste und individuellste Natürlichkeit bei Darstellung der mannichfaltigsten Gestalten und Charaktere. Die Menschen, wie sie leiben und leben, mit persönlichen Vorzügen und Mängeln, wie sie auf dem Markte schlendern, in Prozessionen einhergehen, sich in Haufen zusammendrängen, weiß er zu schildern; jedes Alter, jedes Temperament wird in seiner Eigenthümlichkeit vorgeführt, so daß, wenn wir erst das allgemeinste, ideellste Streben gewahr wurden, wir sodann, nicht etwa nebenan, sondern mit dem Höhern verkörpert, auch das Besonderste, Natürlichste, Gemeinste aufgefaßt und überliefert sehen.

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, IV. Bds. 1. Heft. 1823. S. 111–133, und IV Bds. 2. Heft. 1823. S. 51–76.

**) Andrea Mantegna (1431–1506) aus Padua, Hauptrepräsentant der sogenannten Paduanischen Schule.

Lebensereignisse.

Diese beinahe unmöglich scheinende Leistung erklärt sich nur durch Ereignisse seines Lebens. Ein vorzüglicher Maler jener Zeit, Francesco Squarcione,*) gewinnt unter vielen Schülern den jungen, früh sich auszeichnenden Mantegna lieb, daß er ihm nicht allein den treusten und entschiedensten Unterricht gönnt, sondern ihn sogar an Kindesstatt annimmt und also mit ihm, für und durch ihn fortwirken zu wollen erklärt.

Als aber endlich dieser herangebildete glückliche Zögling mit der Familie Bellin bekannt wird und sie an ihm gleichfalls den Künstler wie den Menschen anzuerkennen und zu schätzen weiß, in solchem Grade, daß ihm eine Tochter Jakob's, die Schwester von Johann und Gentile, angetraut wird, da verwandelt sich die eifersüchtige Neigung des ersten väterlichen Meisters in einen grenzenlosen Haß, sein Beistand in Verfolgung, sein Lob in Schmähungen.

Nun gehörte aber Squarcione zu den Künstlern, denen im funfzehnten Jahrhunderte der hohe Werth antiker Kunst aufgegangen war; er selbst arbeitete in diesem Sinne nach Vermögen und säumte nicht, seine Schüler unverrückt dahin zu weisen. — Es sei sehr thöricht, war sein Behaupten, das Schöne, Hohe, Herrliche mit eigenen Augen in der Natur suchen, es mit eigenen Kräften ihr abgewinnen zu wollen, da unsere großen griechischen Vorfahren sich schon längst des Edelsten und des Darstellenswerthesten bemächtigt und wir also aus ihren Schmelzöfen schon das geläuterte Gold erhalten könnten, das wir aus Schutt und Grus der Natur nur mühselig ausklaubend als kümmerlichen Gewinn eines vergeudeten Lebens bedauern müssen.

In diesem Sinne hatte sich denn der hohe Geist des talentvollsten Jünglings unabläßig gehalten, zu Freude seines Meisters und eigenen großen Ehren. Als nun aber Lehrer und Schüler feindselig zerfallen, vergißt Jener seines Leitens und Strebens, seines Lehrens und Unterweisens; widersinnig tadelt er nunmehr, was der Jüngling auf seinen Rath, auf sein Geheiß vollbracht hat und vollbringt; er verbindet sich mit der Menge, welche einen Künstler zu sich herabziehen will, um ihn beurtheilen zu können. Sie fordert Natürlichkeit und Wirklichkeit, damit sie einen Vergleichungspunkt habe, nicht den

*) 1394—1474, lebte zuerst in Padua, zuletzt in Venedig.

höheren, der im Geiste ruht, sondern den gemeineren, äußeren, wo sich denn Aehnlichkeit und Unähnlichkeit des Originals und der Kopie allenfalls in Anspruch nehmen läßt. Nun soll Mantegna nicht mehr gelten; er vermag, so heißt es, nichts Lebendiges hervorzubringen; seine herrlichsten Arbeiten werden als steinern und hölzern, als starr und steif gescholten. Der edle Künstler, noch in seiner kräftigsten Zeit, ergrimmt und fühlt recht gut, daß ihm eben vom Standpunkt der Antike die Natur nur desto natürlicher, seinem Kunstblick verständlicher geworden, er fühlt sich ihr gewachsen und wagt auch auf dieser Woge zu schwimmen. Von dem Augenblick an ziert er seine Gemälde mit den Ebenbildnissen vieler Mitbürger, und indem er das gereifte Alter im individuellen Freund, die köstliche Jugend in seinen Geliebten verewigt und so den edelsten, würdigsten Menschen das erfreulichste Denkmal setzt, so verschmäht er nicht, auch seltsam ausgezeichnete, allgemein bekannte, wunderlich gebildete, ja den letzten Gegensatz, mißgebildete darzustellen.

Jene beiden Elemente nun fühlt man in seinen Werken nicht etwa getrennt, sondern verflochten. Das Ideelle, Höhere zeigt sich in der Anlage, in Werth und Würde des Ganzen; hier offenbart sich der große Sinn, Absicht, Grund und Halt. Dagegen dringt aber auch die Natur mit ursprünglicher Gewaltsamkeit herein, und wie der Bergstrom durch alle Zacken des Felsens Wege zu finden weiß und mit gleicher Macht, wie er angekommen, wieder ganz vom Ganzen herunterstürzt, so ist es auch hier. Das Studium der Antike giebt die Gestalt, sodann aber die Natur Gewandtheit und letztes Leben.

Da nun aber selbst das größte Talent, welches in seiner Bildung einen Zwiespalt erfuhr, indem es sich zweimal und zwar nach entgegengesetzten Seiten auszubilden Anlaß und Antrieb fand, kaum vermögend ist, diesen Widerspruch ganz auszugleichen, das Entgegengesetzte völlig zu vereinigen, so wird jenes Gefühl, von dem wir zuerst gesprochen, das uns vor Mantegna's Werken ergreift, vielleicht durch einen nicht völlig aufgelösten Widerstreit erregt. Indessen möcht' es der höchste Konflikt sein, in welchem sich jemals ein Künstler befunden, da er ein solches Abenteuer zu bestehen zu einer Zeit berufen war, wo eine sich entwickelnde höchste Kunst über ihr Wollen und Vermögen sich noch nicht deutliche Rechenschaft ablegen konnte.

Dieses Doppelleben also, welches Mantegna's Werke eigenthümlich auszeichnet und wovon noch viel zu sagen wäre, manifestirt sich besonders in seinem Triumphzuge Cäsar's, wo er Alles, was ein großes Talent vermochte, in höchster Fülle vorüberführt.

Hievon giebt uns nun einen genugsam allgemeinen Begriff die Arbeit, welche Andreas Andreani*) gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts unternommen, indem er die neun Bilder Mantegna's auf eben so viel Blättern mit Holzstöcken in bedeutender Größe nachgebildet und also die Ansicht und den Genuß derselben allgemeiner verbreitet hat. Wir legen sie vor uns und beschreiben sie der Reihe nach.

1. Posaunen und Hörner, kriegerische Ankündigung, pausbäckige Musikanten voraus. Hierauf andringende Soldaten, Feld=, Kriegs= und Glückszeichen auf Stangen hoch emportragend. Roma's Büste voran, Juno, die Verleiherin, der Pfau besonders, Abundantien mit Fruchthorn und Blumenkorb, sie schwanken über fliegenden Wimpeln und schwebenden Tafeln. Dazwischen in den Lüften flammende, dampfende Fackelpfannen, den Elementen zur Ehre, zu Anregung aller Sinne.

Andere Krieger, vorwärts zu schreiten gehindert, stehen still, den unmittelbar nachfolgenden gewaltsamen Drang abzuwehren; je zwei und zwei halten senkrecht hohe, von einander entfernte Stangen, an denen man hüben und drüben angeheftet Gemälde, lang und schmal ausgespannt, erblickt. Diese Schildereien, in Felder abgetheilt, dienen zur Exposition; hier wird dem Auge bildlich dargebracht, was geschehen mußte, damit dieser überschwängliche Triumphzug stattfände.

Feste Städte, von Kriegsheeren umringt, bestürmt durch Maschinen, eingenommen, verbrannt, zerstört; weggeführte Gefangene zwischen Niederlage und Tod. Völlig die ankündigende Symphonie, die Introduktion einer großen Oper.

2. Hier nun die nächste und höchste Folge des unbedingten Sieges. Weggeführte Götter, welche die nicht mehr zu schützenden Tempel verlassen. Lebensgroße Statuen von Jupiter und Juno auf zweispännigem, Kolossalbüste der Cybele auf einspännigem Wagen, sodann eine kleinere tragbare Gottheit, in den Armen eines Knechtes. Der Hintergrund überhaupt von

---

*) Aus Mantua (1540—1623). Sein hier genanntes Werk erschien 1599 unter dem Titel „Tabulae Triumphi J. Caesaris“ in seiner Vaterstadt.

hoch aufgethürmten Wagengerüsten, Tempelmodellen, baulichen Herrlichkeiten angefüllt, zugleich Belagerungsmaschinen, Widder und Balisten. Aber ganz grenzenlos mannichfaltig aufgeschichtet gleich hinterdrein Waffen aller Heeresarten, mit großem, ernstem Geschmack zusammen und über einander gestellt und gehängt. Erst in der folgenden Abtheilung

3. wird jedoch die größte Masse aufgehäuft vorübergeschafft. Sodann sieht man, von tüchtigen Jünglingen getragen, jede Art von Schätzen: dickbäuchige Urnen, angefüllt mit aufgehäuften Münzen, und auf denselben Traggestellen Vasen und Krüge; auf den Schultern lasten diese schon schwer genug, aber nebenbei trägt Jeder noch ein Gefäß oder sonst etwas Bedeutendes. Dergleichen Gruppen ziehen sich auch noch ins folgende Blatt fort.

4. Die Gefäße sind von der mannichfaltigsten Art, aber die Hauptbestimmung ist, gemünztes Silber heranzubringen. Nun schieben sich über dieses Gedränge überlange Posaunen in die Luft vor; an ihnen spielen herabhängende Bänder, mit inschriftlicher Widmung: Dem triumphirenden Halbgott Julius Cäsar; geschmückte Opferthiere; zierliche Camillen und fleischermäßige Popen.

5. Vier Elephanten, der vordere völlig sichtbar, die drei andern perspektivisch weichend; Blumen und Fruchtkörbe auf den Häuptern, kranzartig. Auf ihrem Rücken hohe flammende Kandelaber; schöne Jünglinge, leicht bewegt, aufreichend, wohlriechendes Holz in die Flammen zu legen, andere die Elephanten leitend, andere anders beschäftigt.

6. Auf die beschwerliche Masse der ungeheuern Thiere folgt mannichfaltige Bewegung; das Kostbarste, das höchste Gewonnene wird nun herangebracht. Die Träger schlagen einen andern Weg ein, hinter den Elephanten ins Bild schreitend. Was aber tragen sie? Wahrscheinlich lauteres Gold, Goldmünzen in kleinerem Geschirr, kleinere Vasen und Gefäße. Hinter ihnen folgt noch eine Beute von größerem Werth und Wichtigkeit, die Beute der Beuten, die alle vorhergehenden in sich begreift. Es sind die Rüstungen der überwundenen Könige und Helden, jede Persönlichkeit als eigene Trophäe. Die Derbheit und Tüchtigkeit der überwundenen Fürsten wird dadurch angezeigt, daß die Träger ihre Stangenlast kaum heben können,

sie nah am Boden herschleppen oder gar niedersetzen, um, einen Augenblick ausruhend, sie wieder frischer fortzutragen.

7. Doch sie werden nicht sehr gedrängt; hinter ihnen schreiten Gefangene einher; kein Abzeichen unterscheidet sie, wol aber persönliche Würde. Edle Matronen gehen voran mit erwachsenen Töchtern. Zunächst gegen den Zuschauer geht ein Fräulchen*) von acht bis zehn Jahren an der Mutter Seite, so schmuck und zierlich als bei dem anständigsten Feste. Treffliche, tüchtige Männer folgen hierauf, in langen Gewändern, ernst, nicht erniedrigt; es ist ein höheres Geschick, das sie hinzieht. Auffallend ist daher im folgenden Glied ein großer, wohlgebildeter, gleichfalls ehrenvoll gekleideter Mann, welcher mit grimmigem, beinahe fratzenhaftem Gesicht rückwärts blickt, ohne daß wir ihn begreifen. Wir lassen ihn vorüber; denn ihm folgt eine Gruppe von anziehenden Frauen. Eine junge Braut in ganzer Jugendfülle, im Vollgesicht dargestellt — wir sagen Braut, weil sie auch ohne Kranz in den Haaren so bezeichnet zu werden verdiente — steht hinterwärts, vor dem Zuschauer zum Theil verdeckt von einer älteren, kinderbelästigten Frau; diese hat ein Wickelkind auf dem rechten Arme, und ihre linke Hand nimmt ein stillstehender Knabe in Anspruch, der den Fuß aufgereckt; weinend will er auch getragen sein. Eine ältere, sich über ihn hinneigende Person, vielleicht die Großmutter, sucht ihn vergebens zu begütigen.

Höchlich rühmen müssen wir indeß den Künstler, daß kein Kriegsheld, kein Heerführer als Gefangener vorgeführt wird. Sie sind nicht mehr, ihre Rüstungen trug man hohl vorbei; aber die eigentlichen Staaten, die uralten edlen Familien, die tüchtigen Rathsherren, die behäbigen, fruchtbar sich fortpflanzenden Bürger führt man im Triumph auf; und so ist es denn Alles gesagt: Die Einen sind todtgeschlagen, und die Andern leben.

Zwischen diesem und dem folgenden Bilde werden wir nun gewahr, warum der stattliche Gefangene so grimmig zurückblickt. Mißgestaltete Narren und Possenreißer schleichen sich heran und verhöhnen die edlen Unglücklichen; diesem Würdigen ist das noch zu neu, er kann nicht ruhig vorübergehen; wenn er dagegen nicht schimpfen mag, so grinst er dagegen.

---

*) Wegen dieser Wortform vgl. Werke, II. S. 325, Z. 18.

8. Aber der Ehrenmann scheint noch auf eine schmählichere Weise verletzt; es folgt ein Chor Musikanten in kontrastirenden Figuren. Ein wohlbehaglicher, hübscher Jüngling in langer, fast weiblicher Kleidung singt zur Leyer und scheint dabei zu springen und zu gestikuliren. Ein solcher durfte beim Triumphzug nicht fehlen; sein Geschäft war, sich seltsam zu geberden, neckische Lieder zu singen, die überwundenen Gefangenen frevelhaft zu verspotten. Die Schalksnarren deuten auf ihn und scheinen mit albernen Geberden seine Worte zu kommentiren, welches jenem Ehrenmann allzu ärgerlich auffallen mag.

Daß übrigens von keiner ernsthaft edlen Musik die Rede sei, ergiebt sich sogleich aus der folgenden Figur; denn ein himmellanger, schafbepelzter, hochgemützter Dudelsackpfeifer tritt unmittelbar hinterdrein; Knaben mit Schellentrommeln scheinen den Mißlaut zu vermehren. Einige rückwärts blickende Soldaten aber und andere Andeutungen machen uns aufmerksam, daß nun bald das Höchste erfolgen werde.

9. Und nun erscheint auch auf einem übermäßig, obgleich mit großem Sinn und Geschmack verzierten Wagen Julius Cäsar selbst, dem ein tüchtig gestalteter Jüngling auf einer Art Standarte das Veni, Vidi, Vici entgegenhält. Dieses Blatt ist so gedrängt voll, daß man die nackten Kinder mit Siegeszweigen zwischen Pferden und Rädern nur mit Angst ansieht; in der Wirklichkeit müßten sie längst zerquetscht sein. Tresslicher war jedoch ein solches Gedränge, das für die Augen immer unfaßlich und für den Sinn verwirrend ist, bildlich nicht darzustellen.

10. Ein zehntes Bild aber ist für uns nun von der größten Bedeutung; denn das Gefühl, der Zug sei nicht geschlossen, wandelt einen Jeden an, der die neun Blätter hinter einander legt. Wir finden nicht allein den Wagen steil, sondern sogar hinter demselben durch den Rahmen abgeschnittene Figuren; das Auge verlangt einen Nachklang und wenigstens einige der Hauptgestalt nahe tretende, den Rücken deckende Gestalten.

Zu Hilfe kommt uns nun ein eigenhändiger Kupferstich, welcher mit der größten Sorgfalt gearbeitet und zu den vorzüglichsten Werken des Meisters dieser Art zu rechnen ist Eine Schaar tritt heran männlicher, älterer und jüngerer, sämtlich

charakteristischer Personen. Daß es der Senat sei, ist keineswegs zuzugeben; der Senat wird den Triumphzug am schicklichen Ort durch eine Deputation empfangen haben; aber auch diese konnte ihm nicht weiter entgegengehen, als nöthig war, umzukehren und vorauszuschreiten und den versammelten Vätern die Ankömmlinge vorzuführen.

Doch sei diese Untersuchung dem Alterthumsforscher vorbehalten! Nach unserer Weise dürfen wir nur das Blatt aufmerksam betrachten, so spricht es sich wie jedes vortreffliche Kunstwerk selbst aus; da sagen wir denn geradezu: es ist der Lehrstand, der gern dem siegenden Wehrstand huldiget, weil durch diesen allein Sicherheit und Förderniß zu hoffen ist. Den Nährstand hatte Mantegna in den Triumphzug als Tragende, Bringende, Feiernde, Preisende vertheilt, auch in der Umgebung als Zuschauer aufgestellt. Nun aber freut sich der Lehrstand, den Ueberwinder zu begleiten, weil durch ihn Staat und Kultur wieder gesichert ist.

In Absicht auf Mannichfaltigkeit der Charakteristik ist das beschriebene Blatt eines der schätzbarsten, die wir kennen, und Mantegna hat gewiß diesen Zug auf der hohen Schule von Padua*) studirt.

Voran im ersten Glied, in langen faltigen Gewändern, drei Männer mittleren Alters, theils ernsten, theils heiteren Angesichts, wie beides Gelehrten und Lehrern ziemt. Im zweiten Gliede zeichnet sich zunächst eine alte, kolossale, behaglich-dicke, kräftige Natur aus, die hinter allem dem mächtigen Triumphgewirre sich noch ganz tüchtig hervorthut. Das bartlose Kinn läßt einen fleischigen Hals sehen, die Haare sind kurz geschnitten; höchst behaglich hält er die Hände auf Brust und Bauch und macht sich nach allen bedeutenden Vorgängern noch immer auffallend bemerklich. Unter den Lebendigen hab' ich Niemanden gesehen, der ihm zu vergleichen wäre, außer Gottsched;**) Dieser würde in ähnlichem Fall und gleicher Kleidung ebenso einhergeschritten sein; er sieht vollkommen dem Pfeiler einer dogmatisch-didaktischen Anstalt gleich. Wie er ohne Bart und Hauptthaare sind auch seine Kollegen, wenn-

*) Mantegna's Lehrer Squarcione hatte auf seinen Reisen in Griechenland und Italien eine sehr beträchtliche Sammlung von Zeichnungen, Malereien und erhabenen Figuren zusammengebracht, welche seinen Schülern zu Mustern dienten (Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste, Bd. II. S. 20).

**) Vgl. Werke, XXI. S. 52, u. III. S. 130.

gleich behaart, doch ohne Bärte; der vorderste, etwas ernster und grämlicher, scheint eher dialektischen Sinn zu haben. Solcher Lehrenden sind sechs, welche in Haupt und Geist Alles mit sich zu tragen scheinen, dagegen die Schüler nicht allein durch jüngere, leichtere Gestalten bezeichnet sind, sondern auch dadurch, daß sie gebundene Bücher in Händen tragen, anzuzeigen, daß sie sowol hörend als lesend sich zu unterrichten geneigt seien.

Zwischen jene Aeltesten und Mittleren ist ein Knabe von etwa acht Jahren eingeklemmt, um die ersten Lehrjahre zu bezeichnen, wo das Kind sich anzuschließen geneigt ist, sich einzumischen Lust hat; es hängt ein Pennal an seiner Seite, anzudeuten, daß er auf dem Bildungswege sei, wo dem Herankömmling manches Unangenehme begegnet. Wunderlicher und anmuthig=natürlicher ist nichts zu ersinnen als dies Figürchen in solcher Lage.

Die Lehrer gehen jeder vor sich hin, die Schüler unterhalten sich unter einander.

Nun aber macht den ganzen Schluß, wie billig, das Militär, von welchem denn doch zuerst und zuletzt die Herrlichkeit des Reiches nach außen erworben und die Sicherheit nach innen erhalten werden muß. Diese ganze große Forderung aber befriedigt Mantegna mit ein Paar Figuren: ein jüngerer Krieger, einen Oelzweig tragend, den Blick aufwärts gerichtet, läßt uns im Zweifel, ob er sich des Siegs erfreue oder ob er sich über das Ende des Kriegs betrübe, dagegen ein alter, ganz abgelebter, in den schwersten Waffen, indem er die Dauer des Krieges repräsentirt, überdeutlich ausspricht, dieser Triumphzug sei ihm beschwerlich und er werde sich glücklich schätzen, heute Abend irgendwo zur Ruhe zu kommen.

Der Hintergrund dieses Blattes nun, anstatt daß wir bisher meistens freie Aussichten gehabt, drängt sich dem Menschendrang gemäß gleichfalls zusammen; rechter Hand sehen wir einen Palast, zur Linken Thurm und Mauern; die Nähe des Stadtthors möchte damit angedeutet sein, angezeigt, daß wir uns wirklich am Ende befinden, daß nunmehr der ganze Triumphzug in die Stadt eingetreten und innerhalb derselben beschlossen sei.

Sollten auch dieser Vermuthung die Hintergründe der vorhergehenden Blätter zu widersprechen scheinen, indem landschaftliche Aussichten, viel freie Luft, zwar auf Hügeln Tempel und Paläste, doch auch Ruinen gesehen werden, so läßt sich

doch auch annehmen, daß der Künstler hierbei die verschiedenen Hügel von Rom gedacht und sie so bebaut und so ruinenhaft, wie er sie zu seiner Zeit gefunden, vorgestellt habe. Diese Auslegung gewinnt um so mehr Kraft, als doch wol einmal ein Palast, ein Kerker, eine Brücke, die als Wasserleitung gelten kann, eine hohe Ehrensäule da steht, die man denn doch auf städtischem Grund und Boden vermuthen muß.

Doch wir halten inne, weil wir sonst ins Grenzenlose geriethen und man mit noch so viel gehäuften Worten den Werth der flüchtig beschriebenen Blätter doch nicht ausdrücken könnte.

Zweiter Abschnitt.

1. Ursprung, Wanderung, Beschaffenheit der Bilder.
2. Fernere Geschichte derselben. Sammlungen Karl's I. von England.
3. Mantegna's eigene Kupferstiche in Bezug auf den Triumph.
4. Zeugniß von Vasari mit Bemerkungen darüber.
5. Allgemeine Betrachtung und Mißbilligung seiner falschen Methode, von hinten hervor zu beschreiben.
6. Emendation der Bartschischen Auslegung.
7. Schwerdgeburth's Zeichnung.

---

1. Mantegna lebte 1451 bis 1517*) und malte in seiner besten Zeit auf Anregen seines großen Gönners, Ludwig Gonzaga, Herzogs von Mantua, gedachten Triumphzug für den Palast in der Nähe des Klosters St. Sebastian. Der Zug ist nicht auf die Wand, nicht im unmittelbaren Zusammenhange gemalt, sondern in neun abgesonderten Bildern, vom Platze beweglich, daher sie denn auch nicht an Ort und Stelle geblieben. Sie kamen vielmehr unter Karl I.,**) welcher als ein großer Kunstfreund die köstlichsten Schätze zusammenbrachte und also auch den Herzog von Mantua auskaufte, nach London und

---

*) In den Werken von Fiorillo, Schuchardt und Müller, sowie im Brockhaus'schen Konversations-Lexikon werden die Jahre 1431 bis 1506 angegeben.

**) Also bald nach dem Jahre 1630, da in diesem bei Gelegenheit der Plünderung der Stadt durch die kaiserlichen Truppen auch die Bilder Mantegna's geraubt wurden.

blieben daselbst, obgleich nach seinem unglücklichen Tode die meisten Besitzungen dieser Art durch eine Auktion verschleudert wurden.

Gegenwärtig befinden sie sich, hochgeehrt, im Palaste Hamptoncourt,*) neun Stücke, alle von gleicher Größe, völlig quadrat, jede Seite neun Fuß, mit Wasserfarben auf Papier gemalt, mit Leinwand unterzogen wie die Raphaelischen Kartone, welche denselben Palast verherrlichen.

Die Farben dieser Bilder sind höchst mannichfaltig, wohl erhalten und lebhaft, die Hauptfarben in allen ihren Abstufungen, Mischungen und Uebergängen zu sehen; dem Scharlach steht anderes Hell- und Tiefroth entgegen; an Dunkel- und Hellgelb fehlt es nicht, Himmelblau zeigt sich, Blaßblau, Braun, Schwarz, Weiß und Gold.

Die Gemälde sind überhaupt in gutem Zustande, besonders die sieben ersten; die zwei letzteren, ein Wenig verbleicht, scheinen von der Zeit gelitten zu haben oder abgerieben zu sein; doch ist dies auch nicht bedeutend. Sie hangen in vergoldeten Rahmen, neun Fuß hoch über dem Boden, drei und drei auf drei Wände vertheilt; die östliche ist eine Fensterseite, und folgen sie von der südlichen zur nördlichen völlig in der Ordnung, wie sie Andreas Andreani numerirt hat.

Erwähnung derselben thut Hamptoncourt-Guide, Seite 19, mit wenigen Worten; nicht viel umständlicher das Prachtwerk: The History of the Royal Residences of Windsor Castle, St. James's Palace p. p. By W. H. Pyne. In three Volumes. London 1819, welches gerade diesem Zimmer keine bildliche Darstellung gegönnt hat.

Vorstehende nähere Nachricht verdanken wir der Gefälligkeit eines in England wohnenden deutschen Freundes, des Herrn Dr. Noehden,**) welcher nichts ermangeln läßt, das in Weimar angeknüpfte schöne Verhältniß auch in der Ferne dauerhaft und in Wechselwirkung zu erhalten. Auf unser zutrauliches Ansuchen begab er sich wiederholt nach Hamptoncourt, und Alles, was wir genau von Maß, Grund, Farben, Erhaltung, Aufstellung und so weiter angeben, ist die Frucht seiner aufmerksamen Genauigkeit.

---

*) Königliches Schloß an der Themse, in der Nähe von London.
**) Vgl. Tag- und Jahreshefte von 1820.

2. Die früheste Neigung der Engländer zur Kunst mußte sich in Ermangelung inländischer Talente nach auswärtigen Künstlern und Kunstwerken umsehen. Unter Heinrich VIII. arbeitete Holbein*) viel in England. Was unter Elisabeth und Jakob I. geschehen, wäre noch zu untersuchen. Der hoffnungsvolle Kronprinz Heinrich, zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts geboren, hatte viel Sinn für die Künste und legte bedeutende Sammlungen an. Als er vor dem achtzehnten Jahre mit Tode abging,**) erbte Karl I. mit der Krone die Sammlung des Bruders und seine Liebhaberei. Rubens und van Dyk***) werden als Künstler beschäftigt, als Kunstkenner zu Sammlungen behilflich.

Die Sammlung des Herzogs von Mantua wird angekauft, mit ihr also die neun Tafeln Triumphzug. Ueber das Jahr sind wir nicht genau belehrt; es muß aber zwischen 1625 und 1642 fallen, indem nachher während der Bürgerkriege Geldmangel dem König dergleichen Acquisitionen untersagte.

„Nach des Königs Ermordung wurde sowol sein als seiner Gemahlin und Prinzen Vermögen der Nation heimgefallen erklärt und durch einen Parlamentsbeschluß vom März 1649 auktionsweise zum Verkauf angeboten, worunter auch sämmtliche Kunstwerke und Gemälde. Aber erst den folgenden Juni faßte die Gemeine, um ihr neues Gemeingut desto kräftiger zu befestigen, über die Verwendung des persönlichen Vermögens des letzten Königs, der Königin und Prinzen einen Beschluß. Sie erließ einen Befehl, Alles zu verzeichnen, zu schätzen und zu verkaufen, ausgenommen solche Theile, welche zum Gebrauch des Staates vorzubehalten seien, jedoch mit solcher Vorsicht, um alle Nachrede einzelnen Interesses zu vermeiden, daß kein Glied des Hauses sich damit befasse. In diese Schätzung und Verkauf waren eingeschlossen, heu dolor! die ganze Sammlung von edeln Gemälden, alten Statuen und Büsten, welche der letzte König mit grenzenlosen Kosten und Mühen von Rom und allen Theilen Italiens herbeigeschafft hatte."

Ein Verzeichniß dieser höchst kostbaren Merkwürdigkeiten, wovon jetzt gar manche den Palästen des Louvre und Eskurials,

---

*) Hans Holbein, der Sohn, kam 1526 nach England.

**) Der Prinz von Wales, Heinrich, starb am 16. November 1612, so daß er schon im sechzehnten Jahrhundert geboren sein muß.

***) Der Erste war von 1629 bis zu seinem Tode (1640) in England, der Zweite von 1632—1641 mit einer einjährigen Unterbrechung.

auch mancher ausländischen Fürsten zur Verherrlichung dienen, mit Schätzungs- und Verkaufspreisen, ward unter folgendem Titel 1757 in London gedruckt: A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection of Pictures, Bronzes, Limnings, Medals, Statues and other Curiosities.

Nun heißt es auf der fünften Seite: Gemälde zu Hamptoncourt Nr. 332, geschätzt 4675 Pfund 10 Schilling; darunter waren:

1. Neun Stück, der Triumphzug des Julius Cäsar, gemalt von Andreas Mantegna, geschätzt 1000 Pfund.
2. Herodias, St. Johannes' Haupt in einer Schüssel haltend, von Tizian, geschätzt 150 Pfund.

Die größere Anzahl der Gemälde, welche den übrigen Werth von 3525 Pfund 10 Schilling ausmachte, ist nicht einzeln aufgeführt.

Da nun aber hieraus hervorgeht, daß Karl I. die Gemälde Mantegna's besessen, so wird noch zum Ueberfluß dargethan, woher sie zu ihm gekommen; Folgendes diene zur Erläuterung:

„König Karl's Museum war das berühmteste in Europa; er liebte, verstand und schätzte die Künste. Da er nicht das Glück hatte, große Malergeister unter seinen Unterthanen zu finden, so rief er die geschicktesten Meister anderer Nationen herbei, mit rühmlicher Vorliebe, um sein eigenes Land zu bereichern und zu unterrichten. Auch beschränkte er seinen Aufwand keineswegs auf lebende Künstler; denn außer einzelnen Stücken kaufte er die berühmte Sammlung des Herzogs von Mantua, nachdem er vorher eine Grundstiftung gelegt hatte von dem, was er von seinem Bruder erbte, dem liebenswürdigen Prinzen Heinrich, der, wie man aus dem Katalog sieht, auch außer andern würdigen Eigenschaften Geschmack für Gemälde besaß und einen edlen Eifer, die Künste zu ermuntern.

„Glücklicherweise sind diese so oft belobten Bilder in England geblieben und wol auch noch andere, die wir dort bewundern. Ob zufällig, wollen wir nicht entscheiden; denn die Klausel des republikanischen Beschlusses, daß man zurückhalten könne, was zum Gebrauch des Staates dienlich sei, ließ ja gar wohl zu, daß jene zwar gewaltsamen, aber keineswegs rohen und unwissenden Machthaber das Beste auf den nunmehr republikanischen Schlössern zurückbehielten."

Dem sei nun, wie ihm sei, der Engländer, dem wir die

bisherige Aufklärung schuldig sind, äußert sich folgendermaßen: „Der Streich, der die Königswürde so tief niederlegte, zerstreute zugleich die königliche tugendsame Sammlung. Die ersten Kabinette von Europa glänzen von diesem Raube; die wenigen guten, in den königlichen Palästen zerstreuten Stücke sind bei uns nur kümmerliche Ueberreste von dem, was gesammelt oder wieder versammelt war von König Karl's glänzenden Galerien. Man sagt, die Holländer hätten Vieles angekauft und Einiges seinem Sohne wieder überlassen. Der beste Theil aber bleibt begraben in der Düsterniß, wenn er nicht gar untergeht in den Gewölben des Eskurials."

3. Mantegna's Kupferstiche werden hochgehalten wegen Charakter und meisterhafter Ausführung, freilich nicht im Sinne neuer Kupferstecherkunst. Bartsch*) zählt ihrer siebenundzwanzig, die Kopien mitgerechnet; in England befinden sich nach Noehden siebenzehn; darunter sind auf den Triumphzug bezüglich nur viere, Nr. 5, 6 und 7, die sechste doppelt, aber umgekehrt, worauf ein Pilaster.

Ein englischer noch lebender Kenner hegt die Ueberzeugung, daß nicht mehr als genannte vier Stücke vorkommen, und auch wir sind der Meinung, daß Mantegna sie niemals alle neun in Kupfer gestochen habe. Uns irret keineswegs, daß Strutt**) in seinem biographischen Wörterbuche der Kupferstecher, Band II. Seite 120, sich folgendermaßen ausdrückt: „Der Triumph des Julius Cäsar, gestochen nach seinen eigenen Gemälden, in neun Platten mittlerer Größe, beinahe viereckig. Eine vollständige Sammlung dieser Kupfer ist äußerst rar; kopirt aber wurden sie von Andreas Andreani."

Wenn denn nun auch Baldinucci in seiner Geschichte der Kupferstecherkunst***) sagt, Mantegna habe den Triumphzug des Julius Cäsar während seines Aufenthaltes in Rom in Kupfer gestochen, so darf uns dieses keineswegs zum Wanken bringen; vielmehr können wir denken, daß der außerordentliche

---

*) Adam von Bartsch (1757—1821), Verfasser des großen Sammelwerks „Peintre graveur", 21 Vol. (1803—1821).

**) Sein „Biographical Dictionary, cont. an historic account of all the Engravers ... and a short list of their most esteemed works" erschien 1785 und 1786 in 2 Bänden.

***) Das hier gemeinte Werk heißt: „Cominciamento e progresso dell' arte d'intagliar in rame ... da Fil. Baldinucci." Firenze 1686; eine spätere Ausgabe mit Zusätzen von Manni 1761.

Künstler diese einzelnen Vorarbeiten in Kupfer, wahrscheinlich auch in Zeichnungen, die verloren oder unbekannt sind, gemacht und bei seiner Rückkehr nach Mantua das Ganze höchst wundersam ausgeführt.

Und nun sollen die aus der innern Kunst entnommenen Gründe folgen, die uns berechtigen, dieser Angabe kühnlich zu widersprechen. Die Nummern fünf und sechs (Bartsch 12, 13), von Mantegna's eigener Hand, liegen durch Glück und Freundesgunst neben den Platten von Andreani uns vor Augen. Ohne daß wir unternehmen, mit Worten den Unterschied im Besondern auszudrücken, so erklären wir im Allgemeinen, daß aus den Kupfern etwas Ursprüngliches durchaus hervorleuchte; man sieht darin die große Konzeption eines Meisters, der sogleich weiß, was er will, und in dem ersten Entwurf unmittelbar alles Nöthige der Hauptsache nach darstellt und einander folgen läßt. Als er aber an eine Ausführung im Großen zu denken hatte, ist es wundersam zu beobachten und zu vergleichen, wie er hier verfahren. — Jene ersten Anfänge sind völlig unschuldig, naiv, obschon reich, die Figuren zierlich, ja gewissermaßen nachlässig und jede im höchsten Sinne ausdrucksvoll; die andern aber, nach den Gemälden gefertigt, sind ausgebildet, kräftig, überreich, die Figuren tüchtig, Wendung und Ausdruck kunstvoll, ja mitunter künstlich; man erstaunt über die Beweglichkeit des Meisters bei entschiedenem Verharren; da ist Alles dasselbe und Alles anders, der Gedanke unverrückt, das Walten der Anordnung völlig gleich, im Abändern nirgends gemäkelt noch gezweifelt, sondern ein Anderes, höheren Zweck Erreichendes ergriffen.

Daher haben jene ersten eine Gemüthlichkeit ohne Gleichen, weil sie unmittelbar aus der Seele des großen Meisters hervortraten, ohne daß er an eigentliche Kunstzwecke gedacht zu haben scheint. Wir würden sie einem liebenswürdigen häuslichen Mädchen vergleichen, um welche zu werben ein jeder Jüngling sich geneigt fühlen müßte; in den andern aber, den ausgeführten, würden wir dieselbe Person wieder finden, aber als entwickelte, erst verheirathete junge Frau, und wenn wir jene einfach gekleidet, häuslich beschäftigt gesehen, finden wir sie nun in aller Pracht, womit der Liebende das Geliebte so gern ausschmückt; wir sehen sie in die Welt hervorgetreten, bei Festen und Tänzen; wir vermissen Jene, indem wir Diese bewundern. Doch eigentlich darf man die Unschuld nicht vermissen, wo sie einem höheren Zwecke aufgeopfert ist.

Wir wünschen einem jeden wahren Kunstfreunde diesen Genuß und hoffen, daß er dabei unsere Ueberzeugung gewinnen solle.

In dieser werden wir nur um so mehr bestärkt durch das, was Herr Dr. Noehden von dem dritten Kupfer des Mantegna, welches Bartsch nicht hat, in Vergleichung mit der siebenten Tafel des Andreas Andreani meldet: „Wenn auf den beiden andern Blättern, Nummer fünf und sechs, gegen die Gemälde Abänderungen vorkommen, so sind sie noch stärker bei der gegenwärtigen Nummer. Die edlen Gefangenen werden zwar vorgeführt, allein die höchst liebliche Gruppe der Mutter mit Kindern und Aeltermutter fehlt ganz, welche also später von dem Künstler hinzugedacht worden. Ferner ist ein gewöhnliches Fenster auf dem Kupferstiche dargestellt, aus welchem drei Personen heraussehen; in dem Gemälde ist es ein breites gegittertes Fenster, als welches zu einem Gefängniß gehört, hinter welchem mehrere Personen, die man für Gefangene halten kann, stehen. Wir betrachten dies als eine übereinstimmende Anspielung auf den vorübergehenden Zug, in welchem ebenfalls Veränderungen stattgefunden."

Und wir von unserer Seite sehen hier eine bedeutende Steigerung der künstlerischen Darstellung und überzeugen uns, daß dieses Kupfer wie die beiden andern dem Gemälde vorgegangen.

4. Vasari*) spricht mit großem Lobe von diesem Werke, und zwar folgendermaßen: „Dem Marchese von Mantua, Ludwig Gonzaga, einem großen Gönner und Schätzer von Andreas' Kunstfertigkeit, malte er bei St. Sebastian in Mantua Cäsar's Triumphzug, das Beste, was er jemals geliefert hat. Hier sieht man in schönster Ordnung den herrlich verzierten Wagen (*), Verwandte, Weihrauch und Wohlgerüche, Opfer, Priester, bekränzte geweihte Stiere, Gefangene, von Soldaten eroberte Beute, geordneten Heereszug, Elephanten, abermals Beute, Viktorien, Städte und Festungen auf verschiedenen Wagen, zugleich auch abgebildet grenzenlose Trophäen auf Spießen und Stangen, auch mancherlei Schutzwaffen für Haupt und Rumpf, Ausputz, Zierrath, unendliche Gefäße. Unter der Menge bemerkt

*) Giorgio Vasari. Vgl. Goethe's Werke, XXX. S. 156, erste Note.

man ein Weib, das einen Knaben an der Hand führt, der weinend einen Dorn im Füßchen sehr anmuthig und natürlich der Mutter hinweist. (**)

„In diesem Werke hat man auch abermals einen Beweis von seiner schönen Einsicht in die perspektivischen Künste; denn indem er seine Bodenfläche über dem Auge anzunehmen hatte, so ließ er die ersten Füße an der vordern Linie des Planums vollkommen sehen, stellte jedoch die folgenden desselben Gliedes mehr perspektivisch, gleichsam sinkend vor, so daß nach und nach Füße und Schenkel dem Gesetz des Augpunktes gemäß sich verstecken.

„Ebenso hält er es auch mit Beute, Gefäßen, Instrumenten und Zierrathen; er läßt nur die untere Fläche sehen, die obere verliert sich ebenfalls nach denselben Regeln, wie er denn überhaupt Verkürzungen darzustellen besonders geschickt war."

(*) Mit einem solchen Sternchen haben wir vorhin eine Lücke angedeutet, die wir nunmehr ausfüllen wollen. Vasari glaubt in einem nahe vor dem Triumphwagen stehenden Jüngling einen Soldaten zu sehen, der den Sieger mitten in der Herrlichkeit des Festzuges mit Schimpf- und Schmähreden zu demüthigen gedenkt, welche Art von übermüthiger Gewohnheit aus dem Alterthume wol überliefert wird. Allein wir glauben die Sache anders auslegen zu müssen; der vor dem Wagen stehende Jüngling hält auf einer Stange gleichsam als Feldzeichen einen Kranz, in welchem die Worte Veni, vidi, vici eingeschrieben sind; dies möchte also wol dem Schluß die Krone aufsetzen. Denn wenn vorher auf mancherlei Bändern und Banderolen an Zinken und Posaunen, auf Tafeln und Täfelchen schon Cäsar genannt und also diese Feierlichkeit auf ihn bezogen wird, so ist doch hier zum Abschluß das höchste Verdienst einer entscheidenden Schnelligkeit verkündet und ihm von einem frohen Anhänger vorgehalten, woran bei genauerer Betrachtung wol kein Zweifel übrig bleiben möchte.

(**) Das zweite Zeichen deutet abermals auf eine vom Vasari abweichende Meinung. Wir fragten nämlich, da auf dem Andreani'schen Blatte Nr. 7 dieser vom Vasari gerühmte Dorn nicht zu entdecken war, bei Herrn Dr. Noehden in London an, inwiefern das Gemälde hierüber Auskunft gebe; er eilte dieser und einiger andern Anfragen wegen gefälligst nach Hamptoncourt und ließ nach genauer Untersuchung sich folgendermaßen vernehmen:

„An der linken Seite der Mutter ist ein Knabe — vielleicht drei Jahre alt —, welcher an dieselbe hinaufklimmen will. Er hebt sich auf der Zehe des rechten Fußes, seine rechte Hand faßt das Gewand der Mutter, welche ihre Linke nach ihm herabgestreckt und mit derselben seinen linken Arm ergriffen hat, um ihm aufzuhelfen. Der linke Fuß des Knaben hat sich vom Boden gehoben, dem Anscheine nach blos zufolge des aufstrebenden Körpers. Ich hätte es nie errathen, daß ein Dorn in diesen Fuß getreten oder der Fuß auf irgend eine andere Weise verwundet wäre, da das Bild, wenn meine Augen nicht ganz wunderlich triegen, gewiß nichts von der Art zeigt. Das Bein ist zwar steif aufgezogen, welches sich freilich zu einem verwundeten Fuße passen würde; aber dies reimt sich ebenso gut mit dem blos in die Höhe strebenden Körper. Der ganz schmerzenlose Ausdruck des Gesichtes bei dem Knaben, welcher heiter und froh, obgleich begierig hinaufsieht, und der ruhige Blick der herabsehenden Mutter scheinen mir der angenommenen Verletzung ganz zu widersprechen. An dem Fuße selbst müßte man doch wol eine Spur der Verwundung, z. B. einen fallenden Blutstropfen bemerken; aber durchaus nichts Aehnliches ist zu erkennen. Es ist unmöglich, daß der Künstler, wenn er ein solches Bild dem Zuschauer hätte eindrücken wollen, es so zweifelhaft und versteckt gelassen haben könnte. Um ganz ohne Vorurtheil bei der Sache zu verfahren, fragte ich den Diener, welcher die Zimmer und Gemälde im Schlosse zu Hamptoncourt zeigt und der mehrere Jahre lang dieses Geschäft verwaltet hat, einen ganz mechanischen, kenntnißlosen Menschen, ob er etwas von einem verwundeten Fuße oder einem Dornstich an dem Knaben bemerkte. Ich wollte sehen, welchen Eindruck die Darstellung auf das gemeine Auge und den gemeinen Verstand machte. ‚Nein,‘ war die Antwort; ‚davon läßt sich nichts erkennen; es kann nicht sein; der Knabe sieht ja viel zu heiter und froh aus, als daß man ihn sich verwundet denken könnte.‘ Ueber den linken Arm der Mutter ist, so wie bei dem rechten, ein rothes Tuch oder Shawl geworfen, und die linke Brust ist ebenfalls ganz entblößt.

„Hinter dem Knaben zur linken Seite der Mutter steht gebückt eine ältliche Frau mit rothem Schleiertuche über dem Kopfe. Ich halte sie für die Großmutter des Knaben, da sie so theilnehmend um sie beschäftigt ist. In ihrem Gesichte ist auch nichts von Mitleiden, welches doch wahrscheinlich aus-

gedrückt worden wäre, wenn das Enkelchen an einer Dornwunde litte. In der rechten Hand scheint sie die Kopfbedeckung des Knaben — ein Hütchen oder Käppchen — zu halten, und mit der linken berührt sie den Kopf desselben."

5. Sieht man nun die ganze Stelle, wodurch uns Vasari über diesen Triumphzug hat belehren wollen, mit lebendigem Blick an, so empfindet man alsbald den inneren Mangel einer solchen Vortragsweise; sie erregt in unserer Einbildungskraft nur einen wüsten Wirrwarr und läßt kaum ahnen, daß jene Einzelnheiten sich klar in eine wohlgedachte Folge reihen würden. Schon darin hat es Vasari gleich anfangs versehen, daß er von hinten anfängt und vor Allem auf die schöne Verziertheit des Triumphwagens merken läßt; daraus folgt denn, daß es ihm unmöglich wird, die voraustretenden gedrängten, aber doch gesonderten Schaaren ordnungsgemäß auf einander folgen zu lassen; vielmehr greift er auffallende Gegenstände zufällig heraus, daher denn eine nicht zu entwirrende Verwickelung entsteht.

Wir wollen ihn aber deshalb nicht schelten, weil er von Bildern spricht, die ihm vor Augen stehen, von denen er glaubt, daß Jedermann sie sehen wird. Auf seinem Standpunkte konnte die Absicht nicht sein, sie den Abwesenden oder gar Künftigen, wenn die Bilder verloren gegangen, zu vergegenwärtigen.

Ist dieses doch auch die Art der Alten, die uns oft in Verzweiflung bringt. Wie anders hätte Pausanias verfahren müssen, wenn er sich des Zweckes hätte bewußt sein können, uns durch Worte über den Verlust herrlicher Kunstwerke zu trösten! Die Alten sprachen als gegenwärtig zu Gegenwärtigen, und da bedarf es nicht vieler Worte. Den absichtlichen Redekünsten Philostrat's sind wir schuldig, daß wir uns einen deutlichern Begriff von verlornen köstlichen Bildern aufzubauen wagen.

6. Bartsch in seinem Peintre graveur, Band XIII, Seite 234, spricht unter der elften Nummer der Kupferstiche des Andreas Mantegna: „Der römische Senat begleitet einen Triumph. Die Senatoren richten ihren Schritt gegen die rechte Seite; auf sie folgen mehrere Krieger, die man zur linken sieht, unter welchen einer besonders auffällt, der mit der Linken eine Hellebarde faßt, am rechten Arme ein ungeheures Schild tragend. Der Grund läßt zur Rechten ein Gebäude sehen, zur Linken einen runden Thurm. Mantegna hat dieses Blatt nach einer

Zeichnung gestochen, die er bei seinem Triumphzug Cäsar's wahrscheinlich benutzen wollte, wovon er jedoch keinen Gebrauch gemacht hat."

Wie wir dieses Blatt auslegen, ist in dem ersten Aufsatze über Mantegna im vorigen Stücke*) zu ersehen, deshalb wir unsere Ueberzeugung nicht wiederholen, sondern nur bei dieser Gelegenheit den Dank, den wir unserm verewigten Bartsch schuldig sind, auch von unserer Seite gebührend abstatten.

Hat uns dieser treffliche Mann in den Stand gesetzt, die bedeutendsten und mannichfaltigsten Kenntnisse mit weniger Mühe zu gewinnen, so sind wir in einem andern Betracht auch schuldig, ihn als Vorarbeiter anzusehen und hie und da, besonders in Absicht auf die gebrauchten Motive nachzuhelfen; denn das ist ja eben eins der größten Verdienste der Kupferstecherkunst, daß sie uns mit der Denkweise so vieler Künstler bekannt macht und, wenn sie uns die Farbe entbehren lehrt, das geistige Verdienst der Erfindung auf das Sicherste überliefert.

7. Um nun aber sowol uns als andern theilnehmenden Kunstfreunden den vollen Genuß des Ganzen zu verschaffen, ließen wir durch unseren geschickten und geübten Kupferstecher Schwerdgeburth diesen abschließenden Nachzug völlig in der Dimension der Andreanischen Tafeln und in einer den Holzstock sowol in Umrissen als Haltung nachahmenden Zeichnungsart ausführen, und zwar in umgekehrter Richtung, so daß die Wandelnden nach der Linken zu schreiten. Und so legen wir dieses Blatt unmittelbar hinter den Triumphwagen Cäsar's, wodurch denn, wenn die zehn Blätter hinter einander gesehen werden, für den geistreichen Kenner und Liebhaber das anmuthigste Schauspiel entsteht, indem etwas, von einem der außerordentlichsten Menschen vor mehr als dreihundert Jahren intentionirt, zum ersten Mal zur Anschauung gebracht wird.

---

*) D. h. im ersten Abschnitte dieses Aufsatzes.

Abendmahl von Leonhard da Vinci
zu Mailand.

Joseph Bossi über Leonhard da Vinci's Abendmahl zu Mailand. Groß Folio. 264 Seiten. 1810.*)

Der Verfasser dieses bedeutenden Werkes, ein Mailänder, geboren 1777, von der Natur begabt mit schönen Fähigkeiten, die sich früh entwickelten, vor Allem aber mit Neigung und Geschick zur bildenden Kunst ausgestattet, scheint aus sich selbst und an Leonhard da Vinci's Verlassenschaft sich herangebildet zu haben. So viel wissen wir übrigens von ihm, daß er nach einem sechsjährigen Aufenthalte in Rom und seiner Rückkunft ins Vaterland als Direktor einer neu zu belebenden Kunstakademie angestellt ward.

So zum Nachdenken als wie zum Arbeiten geneigt, hatte er die Grundsätze und Geschichte der Kunst sich eigen gemacht und durfte daher das schwere Geschäft übernehmen, in einer wohldurchdachten Kopie das berühmte Bild Leonhard da Vinci's, das Abendmahl des Herrn, wiederherzustellen, damit solches in Mosaik gebracht und für ewige Zeiten erhalten würde. Wie er dabei verfahren, davon giebt er in genanntem Werke Rechenschaft, und unsere Absicht ist, eine kurze Darstellung seiner Bemühungen zu liefern.

Allgemein wird dieses Buch von Kunstfreunden günstig aufgenommen, solches aber näher zu beurtheilen, ist man in Weimar glücklicherweise in den Stand gesetzt; denn indem Bossi

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, I. Bds. 3. Heft. 1818. S. 113—188. — Joseph Bossi (1776 oder 1777—1816), Maler und Zeichner, der sich vorzugsweise mit Leonardo da Vinci beschäftigt hat. Die Wiederherstellung von dessen Abendmahl durch eine Kopie in Oel ist sein Hauptwerk. Der Carton desselben befindet sich in der Leuchtenberg'schen Galerie in München, die Darstellung des Ganzen in Mosaik von Raphaelli in der Ambraser Sammlung zu Wien. — Die obengenannte Schrift ist vorzugsweise zu dem Zwecke verfaßt, das Verfahren darzustellen, welches Bossi bei seiner Kopie beobachtet hat (Müller's Künstler-Lexikon).

ein gänzlich verdorbenes, übermaltes Original nicht zum Grund seiner Arbeit legen konnte, sah er sich genöthigt, die vorhandenen Kopien desselben genau zu studiren; er zeichnete von drei Wiederholungen die Köpfe, wol auch Hände durch und suchte möglichst in den Geist seines großen Vorgängers einzudringen und dessen Absichten zu errathen, da er denn zuletzt, durch Urtheil, Wahl und Gefühl geleitet, seine Arbeit vollendete, zum Vorbild einer nunmehr schon fertigen Mosaik. Gedachte Durchzeichnungen finden sich sämmtlich in Weimar, als ein Gewinn der letzten Reise Ihro königlichen Hoheit des Großherzogs in die Lombardei;*) von wie großem Werth sie aber seien, wird sich in der Folge dieser Darstellung zeigen.

Aus dem Leben Leonhard's.

Vinci, ein Schloß und Herrschaft in Val d'Arno nahe bei Florenz, hatte in der Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts einen Besitzer Namens Pierro, dem ein natürlicher Sohn von einer uns unbekannt gebliebenen Mutter geboren ward. Dieser, Leonhard genannt, erwies gar bald als Knabe sich mit allen ritterlichen Eigenschaften begabt; Stärke des Körpers, Gewandtheit in allen Leibesübungen, Anmuth und gute Sitten waren ihm verliehen, mächtig aber zeigte sich Leidenschaft und Fertigkeit zur bildenden Kunst, deshalb man ihn sogleich nach Florenz zu Verrocchio,**) einem denkenden, durchaus theoretisch begründeten Manne, in die Lehre that, da denn Leonhard seinen Meister praktisch bald übertraf, ja demselben das Malen verleidete.

Die Kunst befand sich damals auf einer Stufe, wo ein großes Talent mit Glück antreten und sich im Glanze seiner Thätigkeit zeigen kann; sie hatte sich schon seit zwei Jahrhunderten von der magern Steifheit jener byzantinischen Schule losgesagt und sogleich durch Nachahmung der Natur, durch Ausdruck frommer, sittlicher Gesinnungen ein neues Leben begonnen; der Künstler arbeitete trefflich, aber unbewußt; ihm gelang, was ihm sein Talent eingab, wohin sein Gefühl ihn trug, so weit sein Geschmack sich ausbildete; aber keiner vermochte noch sich Rechenschaft zu geben von dem Guten, was er

*) Karl August war im Jahre 1817 in Oberitalien.

**) Andrea Verrocchio (c. 1432—1488), Goldschmied, Bildhauer, Maler und Musiker.

leistete, und von seinen Mängeln, wenn er sie auch empfand und bemerkte. Wahrheit und Natürlichkeit hat jeder im Auge, aber eine lebendige Einheit fehlt; man findet die herrlichsten Anlagen, und doch ist keins der Werke vollkommen ausgedacht, völlig zusammengedacht; überall trifft man auf etwas Zufälliges, Fremdes; noch sind die Grundsätze nicht ausgesprochen, wornach man seine eigene Arbeit beurtheilt hätte.

In solche Zeit kam Leonhard, und wie ihm bei angeborner Kunstfertigkeit die Natur nachzuahmen leicht war, so bemerkte sein Tiefsinn gar bald, daß hinter der äußern Erscheinung, deren Nachbildung ihm so glücklich gelang, noch manches Geheimniß verborgen liege, nach dessen Erkenntniß er sich unermüdet bestreben sollte; er suchte daher die Gesetze des organischen Baus, den Grund der Proportion, bemühte sich um die Regeln der Perspektive, der Zusammenstellung, Haltung und Färbung seiner Gegenstände im gegebenen Raum, genug, alle Kunsterfordernisse suchte er mit Einsicht zu durchdringen; was ihm aber besonders am Herzen lag, war die Verschiedenheit menschlicher Gesichtsbildung, in welcher sich sowol der bestehende Charakter als die momentane Leidenschaft dem Auge darstellt, und dieses wird der Punkt sein, wo wir, das Abendmahl betrachtend, am Längsten zu verweilen haben.

Dessen öffentliche Werke.

Die unruhigen Zeiten, welche der unzulängliche Peter Medicis*) über Florenz heranzog, trieben Leonharden in die Lombardie, wo eben nach dem Tode des Herzogs Francesco Sforza**) dessen Nachfolger Ludwig, mit dem Zunamen il Moro, seinem Vorgänger und sich selbst durch gleiche Großheit und Thätigkeit Ehre zu machen, auch die eigene Regierung durch Kunstwerke zu verherrlichen gedachte. Hier nun erhielt Leonhard sogleich den Auftrag, eine riesenhafte Reiterstatue vorzubereiten. Das Modell des Pferdes war nach mehreren Jahren zur allgemeinen Bewunderung fertig. Da man es aber bei einem Feste als das Prächtigste, was man aufführen konnte, in der Reihe mit hinzog, zerbrach es, und der Künstler sah sich genöthigt, das zweite vorzunehmen; auch dieses ward vollendet.

*) Ueber Peter Medicis vgl. Goethe's Werke, XXX. S. 438.

**) Im Jahre 1465. Indessen wurde erst der Enkel des Herzogs Franz Sforza, Giovanni Galeazzo Sforza, von Lodovico il Moro verdrängt.

Nun zogen die Franzosen über die Alpen; es diente den Soldaten als Zielbild, sie schossen es zusammen; und so ist uns von beiden, die eine Arbeit von sechzehn Jahren gekostet, nichts übrig geblieben. Daran erkennen wir, daß eitle Prunksucht ebenso wie roher Unverstand den Künsten zum höchsten Schaden gereiche.

Nur im Vorübergehen gedenken wir der Schlacht von Anghiari,*) deren Carton er zu Florenz mit Michel Angelo wetteifernd ausarbeitete, und des Bildes der heiligen Anna, wo Großmutter, Mutter und Enkel, Schooß auf Schooß, kunstreich zusammen gruppirt sind.

Das Abendmahl.

Wir wenden uns nunmehr gegen das eigentliche Ziel unserer Bemühung, zu dem Abendmahl, welches im Kloster alle Grazie zu Mailand auf die Wand gemalt war. Möchten unsere Leser Morghen's Kupferstich**) vor sich nehmen, welcher hinreicht, uns sowol über das Ganze als wie das Einzelne zu verständigen.

Die Stelle, wo das Bild gemalt ist, wird allervörderst in Betrachtung gezogen; denn hier thut sich die Weisheit des Künstlers in ihrem Brennpunkte vollkommen hervor. Konnte für ein Refektorium etwas schicklicher und edler ausgedacht werden als ein Scheidemahl, das der ganzen Welt für alle Zeiten als heilig gelten sollte?

Als Reisende haben wir dieses Speisezimmer vor manchen Jahren noch unzerstört gesehen. Dem Eingang an der schmalen Seite gegenüber im Grunde des Saals stand die Tafel des Priors, zu beiden Seiten die Mönchstische, sämmtlich auf einer Stufe vom Boden erhöht; und nun, wenn der Hereintretende sich umkehrte, sah er an der vierten Wand über den nicht allzu hohen Thüren den vierten Tisch gemalt, an demselben Christus und seine Jünger, eben als wenn sie zur Gesellschaft gehörten. Es muß zur Speisestunde ein bedeutender Anblick gewesen sein, wenn die Tische des Priors und Christi als zwei Gegenbilder auf einander blickten und die Mönche an ihren Tafeln sich da-

*) Vgl. Goethe's Werke, XXX. S. 414 f.

**) Die Kopie des Abendmahls von Marco d'Oggione, einem Schüler Leonardo's, nach der Morghen's Stich gefertigt ist, gilt als die beste.

zwischen eingeschlossen fanden. Und eben deshalb mußte die Weisheit des Malers die vorhandenen Mönchstische zum Vorbilde nehmen. Auch ist gewiß das Tischtuch mit seinen gequetschten Falten, gemusterten Streifen und aufgeknüpften Zipfeln aus der Waschkammer des Klosters genommen, Schüsseln, Teller, Becher und sonstiges Geräthe gleichfalls denjenigen nachgeahmt, der sich die Mönche bedienten.

Hier war also keineswegs die Rede von Annäherung an ein unsichres, veraltetes Kostüm. Höchst ungeschickt wäre es gewesen, an diesem Orte die heilige Gesellschaft auf Polster auszustrecken. Nein, sie sollte der Gegenwart angenähert werden, Christus sollte sein Abendmahl bei den Dominikanern zu Mailand einnehmen.

Auch in manchem andern Betracht mußte das Bild große Wirkung thun. Ungefähr zehn Fuß über der Erde nehmen die dreizehn Figuren, sämmtlich etwa anderthalbmal die Lebensgröße gebildet, den Raum von achtundzwanzig Pariser Fuß der Länge nach ein. Nur zwei derselben sieht man ganz an den entgegengesetzten Enden der Tafel, die übrigen sind Halbfiguren, und auch hier fand der Künstler in der Nothwendigkeit seinen Vortheil. Jeder sittliche Ausdruck gehört nur dem obern Theil des Körpers an, und die Füße sind in solchen Fällen überall im Wege; der Künstler schuf sich hier elf Halbfiguren, deren Schooß und Knie von Tisch und Tischtuch bedeckt wird, unten aber die Füße im bescheidenen Dämmerlicht kaum bemerklich sein sollten.

Nun versetze man sich an Ort und Stelle, denke sich die sittliche äußere Ruhe, die in einem solchen mönchischen Speisesaale obwaltet, und bewundere den Künstler, der seinem Bilde kräftige Erschütterung, leidenschaftliche Bewegung einhaucht und, indem er sein Kunstwerk möglichst an die Natur herangebracht hat, es alsobald mit der nächsten Wirklichkeit in Kontrast setzt.

Das Aufregungsmittel, wodurch der Künstler die ruhig heilige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: Einer ist unter Euch, der mich verräth!*) Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt sein Haupt, gesenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, Alles wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen

*) Evang. Matth., 26. 21, und Evang. Joh., 13. 21.

selbst bekräftigt: Ja, es ist nicht anders! Einer ist unter Euch, der mich verräth.

Ehe wir aber weiter gehen, müssen wir ein großes Mittel entwickeln, wodurch Leonhard dieses Bild hauptsächlich belebte; es ist die Bewegung der Hände. Dies konnte aber auch nur ein Italiener finden. Bei seiner Nation ist der ganze Körper geistreich, alle Glieder nehmen Theil an jedem Ausdruck des Gefühls, der Leidenschaft, ja des Gedankens. Durch verschiedene Gestaltung und Bewegung der Hände drückt er aus: „Was kümmert's mich! — Komm her! — Dies ist ein Schelm, — nimm Dich in Acht vor ihm! — Er soll nicht lange leben! — Dies ist ein Hauptpunkt. Dies merket besonders wohl, meine Zuhörer!" — Einer solchen Nationaleigenschaft mußte der alles Charakteristische höchst aufmerksam betrachtende Leonhard sein forschendes Auge besonders zuwenden; hieran ist das gegenwärtige Bild einzig, und man kann ihm nicht genug Betrachtung widmen. Vollkommen übereinstimmend ist Gesichtsbildung und jede Bewegung, auch dabei eine dem Auge gleich faßliche Zusammen- und Gegeneinanderstellung aller Glieder auf das Lobenswürdigste geleistet.

Die Gestalten überhaupt zu beiden Seiten des Herrn lassen sich drei und drei zusammen betrachten, wie sie denn auch so jedesmal in Eins gedacht, in Verhältniß gestellt und doch in Bezug auf ihre Nachbarn gehalten sind. Zunächst an Christi rechter Seite Johannes, Judas und Petrus.

Petrus, der Entfernteste, fährt nach seinem heftigen Charakter, als er des Herrn Wort vernommen, eilig hinter Judas her, der sich, erschrocken aufwärts sehend, vorwärts über den Tisch beugt, mit der rechten festgeschlossenen Hand den Beutel hält, mit der linken aber eine unwillkürliche krampfhafte Bewegung macht, als wollte er sagen: Was soll das heißen? — Was soll das werden? Petrus hat indessen mit seiner linken Hand des gegen ihn geneigten Johannes' rechte Schulter gefaßt, hindeutend auf Christum und zugleich den geliebten Jünger anregend, er solle fragen, wer denn der Verräther sei. Einen Messergriff in der Rechten setzt er dem Judas unwillkürlich zufällig in die Rippen, wodurch dessen erschrockene Vorwärtsbewegung, die sogar ein Salzfaß umschüttet, glücklich bewirkt wird. Diese Gruppe kann als die zuerstgedachte des Bildes angesehen werden; sie ist die vollkommenste.

Wenn nun auf der rechten Seite des Herrn mit mäßiger

Bewegung unmittelbare Rache angedroht wird, entspringt auf seiner linken lebhaftestes Entsetzen und Abscheu vor dem Verrath. Jakobus der Aeltere beugt sich vor Schrecken zurück, breitet die Arme aus, starrt, das Haupt niedergebeugt, vor sich hin, wie Einer, der das Ungeheure, das er durchs Ohr vernimmt, schon mit Augen zu sehen glaubt. Thomas erscheint hinter seiner Schulter hervor, und sich dem Heiland nähernd, hebt er den Zeigefinger der rechten Hand gegen die Stirne. Philippus, der dritte zu dieser Gruppe Gehörige, rundet sie aufs Lieblichste; er ist aufgestanden, beugt sich gegen den Meister, legt die Hände auf die Brust, mit größter Klarheit aussprechend: Herr, ich bin's nicht! Du weißt es! Du kennst mein reines Herz. Ich bin's nicht!

Und nunmehr geben uns die benachbarten drei Letzteren dieser Seite neuen Stoff zur Betrachtung. Sie unterhalten sich unter einander über das schrecklich Vernommene. Matthäus wendet mit eifriger Bewegung das Gesicht links zu seinen beiden Genossen, die Hände hingegen streckt er mit Schnelligkeit gegen den Meister und verbindet so durch das unschätzbarste Kunstmittel seine Gruppe mit der vorhergehenden. Thaddäus zeigt die heftigste Ueberraschung, Zweifel und Argwohn; er hat die linke Hand offen auf den Tisch gelegt und die rechte dergestalt erhoben, als stehe er im Begriff, mit dem Rücken derselben in die linke einzuschlagen — eine Bewegung, die man wol noch von Naturmenschen sieht, wenn sie bei unerwartetem Vorfall ausdrücken wollen: Hab' ich's nicht gesagt! Habe ich's nicht immer vermuthet! — Simon sitzt höchst würdig am Ende des Tisches, wir sehen daher dessen ganze Figur; er, der Aelteste von Allen, ist reich mit Falten bekleidet, Gesicht und Bewegung zeigen, er sei betroffen und nachdenkend, nicht erschüttert, kaum bewegt.

Wenden wir nun die Augen sogleich auf das entgegengesetzte Tischende, so sehen wir Bartholomäus, der auf dem rechten Fuß, den linken übergeschlagen, steht, mit beiden ruhig auf den Tisch gestemmten Händen seinen übergebogenen Körper unterstützend. Er horcht, wahrscheinlich zu vernehmen, was Johannes vom Herrn ausfragen wird; denn überhaupt scheint die Anregung des Lieblingsjüngers von dieser ganzen Seite auszugehen. Jakobus der Jüngere, neben und hinter Bartholomäus, legt die linke Hand auf Petrus' Schulter, sowie Petrus

auf die Schulter Johannis, aber Jakobus mild, nur Aufklärung verlangend, wo Petrus schon Rache droht.

Und also wie Petrus hinter Judas, so greift Jakob der Jüngere hinter Andreas her, welcher als eine der bedeutendsten Figuren mit halbaufgehobenen Armen die flachen Hände vorwärts zeigt, als entschiedenen Ausdruck des Entsetzens, der in diesem Bilde nur einmal vorkommt, da er in andern weniger geistreich und gründlich gedachten Werken sich leider nur zu oft wiederholt.

Technisches Verfahren.

Indem uns nun noch Manches über Gestalten und Gesichtsbildung, Bewegung, Bekleidung zu sagen übrig bleibt, wenden wir uns zu einem andern Theil des Vortrags, von welchem wir nur Betrübniß erwarten können; es sind nämlich die mechanischen, chemisch-physischen und technischen Kunstmittel, welche der Künstler anwendete, das herrliche Werk zu verfertigen. Durch die neuesten Untersuchungen wird es nur allzu klar, daß es auf die Mauer mit Oelfarbe gemalt gewesen; dieses Verfahren, schon längst mit Vortheil ausgeübt, mußte einem Künstler wie Leonhard höchst willkommen sein, der mit dem glücklichsten Blick, die Natur anzuschauen, geboren, sie zu durchschauen trachtete, um ihr Inneres im Aeußern vorzustellen.

Wie groß diese Unternehmung, ja wie sie anmaßend sei, fällt bald in die Augen, wenn wir bedenken, daß die Natur von innen heraus arbeitet und sich selbst erst unendliche Mittel vorbereiten muß, ehe sie nach tausendfältigen Versuchen die Organe aus und an einander zu entwickeln fähig wird, um eine Gestalt wie die menschliche hervorzubringen, welche zwar die höchsten innerlichen Vollkommenheiten äußerlich offenbart, das Räthsel aber, wohinter die Natur sich verbirgt, mehr zu verwickeln als zu lösen scheint.

Das Innere nun im Aeußern gewissenhaft darzustellen, war nur der größten Meister höchster und einziger Wunsch; sie trachteten nicht nur, den Begriff des Gegenstandes treffend wahr nachzubilden, sondern die Abbildung sollte sich an die Stelle der Natur selbst setzen, ja in Absicht auf Erscheinung sie überbieten. Hier war nun vor Allem die höchste Ausführlichkeit nöthig; und wie sollte diese anders als nach und nach zu leisten sein? Ferner war unerläßlich, daß man irgend einen

Neuezug*) anbringen und aufsetzen könne. Diese Vortheile und noch so viele andere bietet die Oelmalerei.

Und so hat man denn nach genauer Untersuchung gefunden, daß Leonhard ein Gemisch von Mastix, Pech und andern Antheilen mit warmen Eisen auf den Mauertünch gezogen. Ferner, um sowol einen völligen glatten Grund als auch eine größere Sicherheit gegen äußere Einwirkung zu erhalten, gab er dem Ganzen einen zarten Ueberzug von Bleiweiß, auch gelben und feinen Thonerden. Aber eben diese Sorgfalt scheint dem Werke geschadet zu haben; denn wenn auch dieser letzte zarte Oeltünch im Anfange, als die daraufgetragenen Farben des Bildes genugsame Nahrung hatten, seinen Theil davon aufnahm und sich eine Weile gut hielt, so verlor er doch, als das Oel mit der Zeit austrocknete, gleichfalls seine Kraft und fing an zu reißen, da denn die Feuchtigkeit der Mauer durchdrang und zuerst den Moder erzeugte, durch welchen das Bild nach und nach unscheinbar ward.

Ort und Platz.

Was aber noch mehr traurige Betrachtungen erregt, ist leider, daß man, als das Bild gemalt wurde, dessen Untergang aus der Beschaffenheit des Gebäudes und der Lage desselben weissagen konnte. Herzog Ludwig, aus Absicht oder Grille, nöthigte die Mönche, ihr verfallendes Kloster an diesem widerwärtigen Orte zu erneuern, daher es denn schlecht und wie zur Frohne gebaut ward. Man sieht in den alten Umgängen elende, liederlich gearbeitete Säulen, große Bogen mit kleinen abwechselnd, ungleiche, angegriffene Ziegeln, Materialien von alten, abgetragenen Gebäuden. Wenn man nun so an äußerlichen, dem Blick des Beobachters ausgesetzten Stellen verfuhr, so läßt sich fürchten, daß die inneren Mauern, welche übertüncht werden sollten, noch schlechter behandelt worden. Hier mochte man verwitternde Backsteine und andere von schädlichen Salzen durchdrungene Mineralien verwenden, welche die Feuchtigkeit des Lokals einsogen und verderblich wieder aushauchten. Ferner stand die unglückliche Mauer, welcher ein so großer Schatz anvertraut war, gegen Norden und überdies in der Nähe der Küche, der Speisekammer, der Anrichten. Und wie traurig, daß ein so vorsichtiger Künstler, der seine Farben nicht genugsam

*) D. h. eine Verbesserung des schon Gemalten.

wählen und verfeinern, seine Firnisse nicht genug klären konnte, durch Umstände genöthigt war, gerade Platz und Ort, wo das Bild stehen sollte, den Hauptpunkt, worauf Alles ankommt, zu übersehen oder nicht genug zu beherzigen!

Wäre aber doch trotz allem Diesem das ganze Kloster auf einer Höhe gestanden, so würde das Uebel nicht auf einen solchen Grad erwachsen sein. Es liegt aber so tief, das Refektorium tiefer als das Uebrige, so daß im Jahr 1800 bei anhaltendem Regen das Wasser darin über drei Palmen stand, welches uns zu folgern berechtigt, daß das entsetzliche Gewässer, welches 1500 niederging und überschwoll, sich auf gleiche Weise hierher erstreckt habe. Denke man sich auch, daß die damaligen Geistlichen das Möglichste zur Austrocknung gethan, so blieb leider noch genug eingesogene Feuchtigkeit zurück. Und dies ereignete sich sogar schon zu der Zeit, als Leonhard noch malte. Etwa zehn Jahre nach beendigtem Bilde überfiel eine schreckliche Pest die gute Stadt; und wie kann man bedrängten Geistlichen zumuthen, daß sie, von aller Welt verlassen, in Todesgefahr schwebend, für das Gemälde ihres Speisezimmers Sorge tragen sollten?

Kriegsunruhen und unzählig anderes Unglück, welches die Lombardei in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts betraf, verursachten gleichfalls die gänzliche Vernachlässigung solcher Werke, da denn das unsere, bei den schon angeführten inneren Mängeln, besonders der Mauer, des Tünchgrundes, vielleicht der Malweise selbst, dem Verderben schon überliefert war. In der Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sagt ein Reisender, das Bild sei halb verdorben; ein Anderer sieht darin nur einen blinden Flecken; man beklagt das Bild als schon verloren, versichert, man sehe es kaum und schlecht; Einer nennt es völlig unbrauchbar, und so sprechen alle spätern Schriftsteller dieser Zeit.

Aber das Bild war doch immer noch da, und wenn auch gegen seine erste Zeit nur ein Schatten, es war noch vorhanden. Jetzt aber nach und nach tritt die Furcht ein, es völlig zu verlieren; die Sprünge vermehren sich, sie laufen zusammen, und die große kostbare Fläche, in unzählige kleine Krusten zersprengt, droht Stück vor Stück herabzufallen. Von diesem Zustande gerührt, läßt Kardinal Friedrich Borromeo*) 1612 eine Kopie fördern, deren wir nur vorläufig dankbar gedenken.

*) Er lebte von 1564—1631, wurde später auch Erzbischof von Mailand und Begründer der berühmten Ambrosianischen Bibliothek.

Zunehmendes Verderbniß.

Allein nicht nur der Zeitverlauf in Verbindung mit gedachten Umständen, nein, die Besitzer selbst, die seine Hüter und Bewahrer hätten sein sollen, veranlaßten sein größtes Verderben und bedeckten dadurch ihr Andenken mit ewiger Schande. Die Thüre schien ihnen zu niedrig, durch die sie ins Refektorium gehen sollten; sie war symmetrisch mit einer andern im Sockel angebracht, worauf das Bild fußte. Sie verlangten einen majestätischen Eingang in dieses ihnen so theure Gemach.

Eine Thüre, weit größer als nöthig, ward in die Mitte gebrochen und ohne Pietät, weder gegen den Maler noch gegen die abgebildeten Verklärten, zerstörten sie die Füße einiger Apostel, ja Christi selbst. Und hier fängt der Ruin des Bildes eigentlich an. Denn da, um einen Bogen zu wölben, eine weit größere Lücke als die Thüre in die Mauer gebrochen werden mußte, so ging nicht allein mehr von der Fläche des Bildes verloren, sondern die Hammer- und Hackenschläge erschütterten das Gemälde in seinem eigenen Felde; an vielen Orten ging die Kruste los, deren Stücke man wieder mit Nägeln befestigte.

Späterhin ward das Bild durch eine neue Geschmacklosigkeit verfinstert, indem man ein landesherrliches Wappenschild unter der Decke befestigte, welches, Christi Scheitel fast berührend, wie die Thüre von unten, so nun auch von oben des Herrn Gegenwart beengte und entwürdigte. Von dieser Zeit an besprach man die Wiederherstellung immer aufs Neue; unternommen wurde sie später; denn welcher ächte Künstler mochte die Gefahr einer solchen Verantwortung auf sich nehmen? Unglücklicherweise endlich im Jahr 1726 meldet sich Bellotti, arm an Kunst und zugleich, wie gewöhnlich, mit Anmaßungen überflüssig begabt; Dieser, marktschreierisch, rühmte sich eines besondern Geheimnisses, womit er das verblichene Bild ins Leben zu rufen sich unterfange. Mit einer kleinen Probe bethört er die kenntnißlosen Mönche; seiner Willkür wird solch ein Schatz verdungen, den er sogleich mit Bretterverschlägen verheimlicht und nun, dahinter verborgen, mit kunstschänderischer Hand das Werk von oben bis unten übermalt. Die Mönchlein bewunderten das Geheimniß, das er ihnen, um sie völlig zu bethören, in einem gemeinen Firniß mittheilte; damit sollten sie, wie er sie versicherte, sich künftig aus allen Verlegenheiten erretten.

Ob sie bei einer neuen, bald eintretenden Uebernebelung des Bildes von diesem köstlichen Mittel Gebrauch gemacht, ist nicht bekannt; aber gewiß ward es noch einigemal theilweise aufgefrischt, und zwar mit Wasserfarbe, wie sich noch an einigen Stellen bemerken läßt.

Indessen verdarb das Bild immer und weiter, und aufs Neue ward die Frage, inwiefern es noch zu erhalten sei, nicht ohne manchen Streit unter Künstlern und Anordnenden besprochen. De Giorgi, ein bescheidener Mann von mäßigem Talent, aber einsichtig und eifrig, Kenner der wahren Kunst, lehnte beharrlich ab, seine Hand dahin zu führen, wo Leonhard die seinige gehalten habe.

Endlich 1770, auf wohlmeinenden, aber Einsicht ermangelnden Befehl, durch Nachgiebigkeit eines hofmännischen Priors, ward einem gewissen Mazza das Geschäft übertragen; dieser pfuschte meisterhaft; die wenigen alten Originalstellen, obschon durch fremde Hand zweimal getrübt, waren seinem freien Pinsel ein Anstoß; er beschabte sie mit Eisen und bereitete sich glatte Stellen, die Züge seiner frechen Kunst hinzusudeln, ja mehrere Köpfe wurden auf gleiche Weise behandelt.

Dawider nun regten sich Männer und Kunstfreunde in Mailand; öffentlich tadelte man Gönner und Klienten. Lebhafte, wunderliche Geister schürten zu, und die Gährung ward allgemein. Mazza, der zu der Rechten des Heilands zu malen angefangen hatte, hielt sich dergestalt an die Arbeit, daß er auch zur Linken gelangte, und nur unberührt blieben die Köpfe des Matthäus, Thaddäus und Simon. Auch an diesen gedachte er Bellotti's Arbeit zuzudecken und mit ihm um den Namen eines Herostrat's*) zu wetteifern. Dagegen aber wollte das Geschick, daß, nachdem der abhängige Prior einen auswärtigen Ruf angenommen, sein Nachfolger, ein Kunstfreund, nicht zauderte, den Mazza sogleich zu entfernen, durch welchen Schritt genannte drei Köpfe insofern gerettet worden, daß man das Verfahren des Bellotti darnach beurtheilen kann. Und zwar gab dieser Umstand wahrscheinlich zu der Sage Gelegenheit, es seien noch drei Köpfe des ächten Originals übrig geblieben.

Seit jener Zeit ist nach mancher Berathschlagung nichts geschehen; und was hätte man denn an einem dreihundert-

*) Der Epheser, welcher den berühmten Tempel der Diana in seiner Vaterstadt anzündete, um sich einen Namen zu machen.

jährigen Leichnam noch einbalsamiren sollen? Siebenzehnhundert und sechsundneunzig überstieg das französische Heer siegreich die Alpen; der General Bonaparte führte sie an. Jung, ruhmbegierig und Gerühmtes aufsuchend, ward er vom Namen Leonhard's an den Ort gezogen, der uns nun so lange festhält. Er verordnete gleich, daß hier keine Kriegswohnung sein, noch anderer Schaden geschehen solle, unterschrieb die Ordre auf dem Knie, ehe er zu Pferde stieg. Kurz darauf mißachtete diese Befehle ein anderer General, ließ die Thüre einschlagen und verwandelte den Saal in Stallung.

Der Aufputz des Mazza hatte schon seine Lebhaftigkeit verloren, und der Pferdeprudel, der nunmehr, schlimmer als der Speisedampf von möchischer Anrichte, anhaltend die Wände beschlug, erzeugte neuen Moder über dem Bilde, ja die Feuchtigkeit sammelte sich so stark, daß sie streifenweise herunterlief und ihren Weg mit weißer Spur bezeichnete. Nachher ist dieser Saal bald zum Heumagazin, bald zu andern, immer militärischen Bedürfnissen mißbraucht worden.

Endlich gelang es der Administration, den Ort zu schließen, ja zu vermauern, so daß eine ganze Zeit lang Diejenigen, die das Abendmahl sehen wollten, auf einer Sprossenleiter von der außerhalb zugänglichen Kanzel herabsteigen mußten, von wo sonst der Vorleser die Speisenden erbaute.

Im Jahr 1800 trat die große Ueberschwemmung ein, verbreitete sich, versumpfte den Saal und vermehrte höchlich die Feuchtigkeit; hierauf ward 1801 auf Bossi's Veranlassung, der sich hiezu als Sekretär der Akademie berechtigt fand, eine Thüre eingesetzt, und der Verwaltungsrath versprach fernere Sorgfalt. Endlich verordnete 1807 der Vizekönig von Italien,*) dieser Ort solle wiederhergestellt und zu Ehren gebracht werden. Man setzte Fenster ein und einen Theil des Bodens, errichtete Gerüste, um zu untersuchen, ob sich noch etwas thun lasse. Man verlegte die Thüre an die Seite, und seit der Zeit findet man keine merkliche Veränderung, obgleich das Bild dem genauern Beobachter, nach Beschaffenheit der Atmosphäre, mehr oder weniger getrübt erscheint. Möge, da das Werk selbst so gut als verloren ist, seine Spur zum traurigen, aber frommen Andenken künftigen Zeiten aufbewahrt bleiben!

---

*) Napoleon's Stiefsohn Eugen Beauharnais. Vgl. S. 518, Z. 26 u. 27.

Kopien überhaupt.

Ehe wir nun an die Nachbildungen unseres Gemäldes, deren man fast dreißig zählt, gelangen, müssen wir von Kopien überhaupt einige Erwähnung thun. Sie kamen nicht in Gebrauch, als bis Jedermann gestand, die Kunst habe ihren höchsten Gipfel erreicht, da denn geringere Talente, die Werke der größten Meister schauend, an eigner Kraft, nach der Natur oder aus der Idee Aehnliches hervorzubringen, verzweifelten, womit denn die Kunst, welche sich nun als Handwerk abschloß, anfing, ihre eigenen Geschöpfe zu wiederholen. Diese Unfähigkeit der meisten Künstler blieb den Liebhabern nicht verborgen, die, weil sie sich nicht immer an die ersten Meister wenden konnten, geringere Talente aufriefen und bezahlten, da sie denn, um nicht etwas ganz Ungeschicktes zu erhalten, lieber Nachahmungen von anerkannten Werken bestellten, um doch einigermaßen gut bedient zu sein. Nun begünstigten das neue Verfahren sowol Eigenthümer als Künstler durch Kargheit und Uebereilung, und die Kunst erniedrigte sich vorsätzlich, aus Grundsatz zu kopiren.

Im funfzehnten Jahrhundert und im vorhergehenden hatten die Künstler von sich selbst und von der Kunst einen hohen Begriff und bequemten sich nicht leicht, Erfindungen Anderer zu wiederholen; deswegen sieht man aus jener Zeit keine eigentlichen Kopien — ein Umstand, den ein Freund der Kunstgeschichte wohl beachten wird. Geringere Künste bedienten sich wol zu kleineren Arbeiten höherer Vorbilder, wie bei Niello und andern Schmelzarbeiten geschah; und wenn ja aus religiösen oder sonstigen Beweggründen eine Wiederholung verlangt wurde, so begnügte man sich mit ungenauer Nachahmung, welche nur ungefähr Bewegung und Handlung des Originals ausdrückte, ohne daß man auf Form und Farbe scharf gesehen hätte. Deshalb findet man in den reichsten Galerien keine Kopie vor dem sechzehnten Jahrhundert.

Nun kam aber die Zeit, wo durch wenige außerordentliche Männer — unter welche unser Leonhard ohne Widerrede gezählt und als der früheste betrachtet wird — die Kunst in jedem ihrer Theile zur Vollkommenheit gelangte; man lernte besser sehen und urtheilen, und nun war das Verlangen um Nachbildungen trefflicher Werke nicht schwer zu befriedigen, besonders in solchen Schulen, wohin sich viele Schüler drängten und die Werke des

Meisters sehr gesucht waren. Und doch beschränkte sich zu jener Zeit dies Verlangen auf kleinere Werke, die man mit dem Original leicht zusammenhalten und beurtheilen kann. Bei großen Arbeiten verhielt es sich ganz anders damals wie nachher, weil das Original sich mit den Kopien nicht vergleichen läßt, auch solche Bestellungen selten sind. Also begnügte sich nun die Kunst so wie der Liebhaber mit Nachahmungen im Kleinen, wo man dem Kopirenden viel Freiheit ließ, und die Folgen dieser Willkür zeigten sich übermäßig in den wenigen Fällen, wo man Abbildungen im Großen verlangte, welche fast immer Kopien von Kopien waren, und zwar gefertigt nach Kopien im kleinern Maßstab, fern von dem Original ausgeführt, oft sogar nach bloßen Zeichnungen, ja vielleicht aus dem Gedächtniß. Nun mehrten sich die Dutzendmaler und arbeiteten um die geringsten Preise; man prunkte mit der Malerei, der Geschmack verfiel; Kopien mehrten sich und verfinsterten die Wände der Vorzimmer und Treppen; hungrige Anfänger lebten von geringem Solde, indem sie die wichtigsten Werke in jedem Maßstab wiederholten, ja viele Maler brachten ganz ihr Leben blos mit Kopiren zu; aber auch da sah man in jeder Kopie einige Abweichung, sei's Einfall des Bestellers, Grille des Malers und vielleicht Anmaßung, man wolle Original sein.

Hierzu trat noch die Forderung gewirkter Tapeten, wo die Malerei nicht würdig als durch Gold bereichert scheinen wollte und man die herrlichsten Bilder, weil sie ernst und einfach waren, für mager und armselig hielt; deswegen der Kopiste Baulichkeiten und Landschaften im Grunde anbrachte, Zierrathen an den Kleidern, goldene Strahlen oder Kronen um die Häupter, ferner wunderlich gestaltete Kinder, Thiere, Chimären, Grottesken und andere Thorheiten. Oft auch kam wol der Fall vor, daß ein Künstler, der sich eigene Erfindung zutraute, nach dem Willen eines Bestellers, der seine Fähigkeiten nicht zu schätzen wußte, ein fremdes Werk zu kopiren den Auftrag erhielt, und indem er es mit Widerwillen that, doch auch hie und da als Original erscheinen wollte und nun veränderte oder hinzufügte, wie es Kenntniß, vielleicht auch Eitelkeit eingab. Dergleichen geschah auch wol, wie es Zeit und Ort verlangten. Man bediente sich mancher Figuren zu ganz anderm Zweck, als sie der erste Urheber bestimmt hatte. Weltliche Gegenstände wurden durch einige Zuthaten in geistliche verwandelt; heidnische Götter und Helden mußten sich bequemen, Märtyrer und Evangelisten zu

sein. Oft auch hatte der Künstler zu eigner Belehrung und Uebung irgend eine Figur aus einem berühmten Werk kopirt und setzte nun etwas von seiner Erfindung hinzu, um ein verkäufliches Bild daraus zu machen. Zuletzt darf man auch wol der Entdeckung und dem Mißbrauch der Kupferstiche einen Theil des Kunstverderbens zuschreiben, welche den Dutzendmalern fremde Erfindungen häufig zubrachten, so daß Niemand mehr studirte und die Malerei zuletzt so weit verfiel, daß sie mit mechanischen Arbeiten vermischt ward. Waren doch die Kupferstiche selbst schon von den Originalen verschieden, und wer sie kopirte, vervielfachte die Veränderung nach eigener und fremder Ueberzeugung oder Grille. Ebenso ging es mit den Zeichnungen; die Künstler entwarfen sich die merkwürdigsten Gegenstände in Rom und Florenz, um sie, nach Hause gelangt, willkürlich zu wiederholen.

Kopien des Abendmahls.

Hiernach läßt sich nun gar wohl urtheilen, was mehr oder weniger von den Kopien des Abendmahls zu erwarten sei, obgleich die frühesten gleichzeitig gefertigt wurden; denn das Werk machte großes Aufsehen, und andere Klöster verlangten ebendergleichen.

Unter den vielen von dem Verfasser aufgeführten Kopien beschäftigen uns hier nur drei, indem die zu Weimar befindlichen Durchzeichnungen von ihnen abgenommen sind; doch liegt diesen eine vierte zum Grund, von welcher wir also zuerst sprechen müssen.

Markus von Oggiono, ein Schüler Leonhard da Vinci's ohne weitumgreifendes Talent, erwarb sich doch das Verdienst seiner Schule, vorzüglich in den Köpfen, ob er sich schon auch hier nicht immer gleich bleibt. Er arbeitete ungefähr 1510 eine Kopie im Kleinen, um sie nachher im Großen zu benutzen. Sie war herkömmlicherweise nicht ganz genau; er legte sie aber zum Grunde einer größeren Kopie, die sich an der Wand des nun aufgehobenen Klosters zu Castellazzo befindet, gleichfalls im Speisesaal der ehemaligen Mönche. Alles daran ist sorgfältig gearbeitet, doch herrscht in den Beiwerken die gewöhnliche Willkür. Und obgleich Bossi nicht viel Gutes davon sagen mochte, so leugnet er doch nicht, daß es ein bedeutendes Monument, auch der Charakter mehrerer Köpfe, wo der Ausdruck nicht

übertrieben worden, zu loben sei. Bossi hat sie durchgezeichnet, und wir werden bei Vergleichung der drei Kopien aus eigenem Anschauen darüber urtheilen können.

Eine zweite Kopie, deren durchgezeichnete Köpfe wir ebenfalls vor uns haben, findet sich in Fresko auf der Wand zu Ponte Capriasca; sie wird in das Jahr 1565 gesetzt und dem Peter Lovino zugeschrieben. Ihre Verdienste lernen wir in der Folge kennen; sie hat das Eigne, daß die Namen der Figuren hinzugeschrieben worden, welche Vorsicht uns zu einer sichern Charakteristik der verschiedenen Physiognomien verhilft.

Das allmähliche Verderbniß des Originals haben wir leider umständlich genug aufgeführt, und es stand schon sehr schlimm um dasselbe, als 1612 Kardinal Friedrich Borromeo, ein eifriger Kunstfreund, den völligen Verlust des Werkes zu verhüten trachtete und einem Mailänder, Andrea Bianchi, zugenannt Vespino, den Auftrag gab, eine Kopie in wirklicher Größe zu fertigen. Dieser Künstler versuchte sich anfangs nur an einigen Köpfen; diese gelangen, er ging weiter und kopirte die sämmtlichen Figuren, aber einzeln, die er denn zuletzt mit möglichster Sorgfalt zusammenfügte; das Bild findet sich noch gegenwärtig in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand und liegt der neusten, von Bossi verfertigten Kopie hauptsächlich zum Grund. Diese aber ward auf folgende Veranlassung gefertigt.

Neuste Kopie.

Das Königreich Italien war ausgesprochen,*) und Prinz Eugen wollte den Anfang seiner Regentschaft nach dem Beispiel Ludwig Sforza's durch Begünstigung der Künste verherrlichen. Ludwig hatte die Darstellung des Abendmahls dem Leonhard aufgetragen, Eugen beschloß, das durch dreihundert Jahre durch verdorbene Bild so viel als möglich in einem neuen Gemälde wiederherzustellen; dieses aber sollte, damit es unvergänglich bliebe, in Mosaik gesetzt werden, wozu die Vorbereitung in einer schon vorhandenen großen Anstalt gegeben war.

Bossi erhält sogleich den Auftrag und beginnt Anfangs Mai 1807. Er findet räthlich, einen Carton in gleicher Größe zu fertigen, nimmt seine Jugendstudien wieder auf und wendet

*) Im Jahre 1805.

sich ganz zu Leonhard, beachtet dessen Kunstnachlaß und Schriften, besonders letztere, weil er überzeugt ist, ein Mann, der so vortreffliche Werke hervorgebracht, müsse nach den entschiedensten und vortheilhaftesten Grundsätzen gehandelt haben. Er hatte die Köpfe der Kopie von Ponte Capriasca und einige andre Theile derselben nachgezeichnet, ferner die Köpfe und Hände der Kopie von Castellazzo und der von Bianchi. Nun zeichnet er Alles nach, was von Vinci selbst, ja sogar was von einigen Zeitgenossen herstammt. Ferner sieht er sich nach allen vorhandenen Kopien um, deren er siebenundzwanzig näher oder ferner kennen lernt; Zeichnungen, Manuskripte von Vinci werden ihm von allen Seiten freundlichst mitgetheilt.

Bei der Ausführung seines Cartons hält er sich zunächst an die Kopie der Ambrosiana: sie allein ist so groß wie das Original; Bianchi hatte durch Fadennetze und durchscheinend Papier eine genauste Nachbildung zu geben gesucht und unablässig unmittelbar in Gegenwart des Originals gearbeitet, welches, obgleich schon sehr beschädigt, doch noch nicht übermalt war.

Ende Oktobers 1807 ist der Carton fertig, Leinewand an einem Stück gleichmäßig gegründet, alsobald auch das Ganze aufgezeichnet. Sogleich, um einigermaßen seine Tinten zu reguliren, malte Bossi das Wenige von Himmel und Landschaft, das wegen der Höhe und Reinheit der Farben im Original noch frisch und glänzend geblieben. Er untermalt hierauf die Köpfe Christi und der drei Apostel zu dessen Linken, und was die Gewänder betrifft, malte er diejenigen zuerst, über deren Farben er schneller gewiß geworden, um fortan nach den Grundsätzen des Meisters und eigenem Geschmack die übrigen auszuwählen. So deckte er die ganze Leinewand, von sorgfältigem Nachdenken geleitet, und hielt seine Farben gleich hoch und kräftig.

Leider überfiel ihn an diesem feuchten und verödeten Ort eine Krankheit, die ihn seine Bemühungen einzustellen nöthigte; allein er benutzte diesen Zwischenraum, Zeichnungen, Kupferstiche, schriftliche Aufsätze zu ordnen, theils auf das Abendmahl selbst, theils auf andere Werke des Meisters bezüglich; zugleich begünstigte ihn das Glück, das ihm eine Sammlung Handzeichnungen zuführte, welche, sich vom Kardinal Cäsar Monti herschreibend, unter andern Kostbarkeiten auch treffliche Sachen von Leonhard selbst enthält. Er studirte sogar die mit Leonhard gleichzeitigen Schriftsteller, um ihre Meinungen und Wünsche zu benutzen, und blickte auf das, was ihn fördern konnte, nach

allen Seiten umher. So benutzte er seinen krankhaften Zustand und gelangte endlich wieder zu Kräften, um aufs Neue ans Werk zu gehen.

Kein Künstler und Kunstfreund läßt die Rechenschaft ungelesen, wie er im Einzelnen verfahren, wie er die Charaktere der Gesichter, deren Ausdruck, ja die Bewegung der Hände durchgedacht, wie er sie hergestellt. Ebenso bedenkt er das Tischgeräthe, das Zimmer, den Grund und zeigt, daß er über keinen Theil sich ohne die triftigsten Gründe entschieden. Welche Mühe giebt er sich nicht, um unter dem Tisch die Füße gesetzmäßig herzustellen, da diese Region in dem Original längst zerstört, in den Kopien nachlässig behandelt war!

*

Bis hierher haben wir von dem Werke des Ritter Bossi im Allgemeinen Nachricht, im Einzelnen Uebersetzung und Auszug gegeben; seine Darstellung nahmen wir dankbar auf, theilten seine Ueberzeugung, ließen seine Meinung gelten, und wenn wir etwas einschalteten, so war es gleichstimmig mit seinem Vortrag; nun aber, da von Grundsätzen die Rede ist, denen er bei Bearbeitung seiner Kopie gefolgt, von dem Wege, den er genommen, sind wir veranlaßt, einigermaßen von ihm abzuweichen. Auch finden wir, daß er manche Anfechtung erlitten, daß Gegner ihn streng behandelt, Freunde sogar ihm abgestimmt,*) wodurch wir wenigstens in Zweifel gesetzt werden, ob wir denn Alles billigen sollen, was er gethan. Da er jedoch, schon von uns abgeschieden, sich nicht mehr vertheidigen, nicht mehr seine Gründe verfechten mag, so ist es unsere Pflicht, ihn, wenn auch nicht zu rechtfertigen, doch möglichst zu entschuldigen, indem wir das, was ihm zur Last gelegt wird, den Umständen, unter welchen er gearbeitet, aufbürden und darzuthun suchen, daß ihm Urtheil und Handlung mehr aufgenöthigt worden, als daß sie sich aus ihm selbst entwickelt hätten.

Kunstunternehmungen dieser Art, welche in die Augen fallen, Aufsehen, ja Staunen erregen sollen, werden gewöhnlich ins Kolossale geführt. So überschritt schon bei Darstellung des Abendmahls Leonhard die menschliche Größe um eine völlige Hälfte; die Figuren waren auf neun Fuß berechnet, und ob-

*) Gegensatz von „beistimmen“, ebenso wie S. 158, Z. 11 u. 12. Der Gebrauch des Wortes wird von Grimm auch bei Luther nachgewiesen.

gleich zwölf Personen sitzen oder sich doch hinter dem Tisch befinden, daher als Halbfiguren anzusehen sind, auch nur eine, und zwar gebückt, steht, so muß doch das Bild, selbst in ansehnlicher Ferne, von ungeheurer Wirkung gewesen sein. Diese wollte man, wenn auch nicht im Besondern charakteristisch zart, doch im Allgemeinen kräftig-wirksam wieder hervorbringen.

Für die Menge war ein Ungeheures angekündigt; ein Bild von achtundzwanzig Pariser Fuß Länge und vielleicht achtzehn Fuß hoch sollte aus tausend und aber tausend Glasstiften zusammengesetzt werden, nachdem vorher ein geistreicher Künstler sorgfältig das Ganze nachgebildet, durchdacht und, alle sinnlichen und geistigen Kunstmittel zu Hilfe rufend, das Verlorne möglichst wiederhergestellt hätte. — Und warum sollte man an der Ausführung dieses Unternehmens in dem Moment einer bedeutenden Staatsveränderung zweifeln? Warum sollte der Künstler nicht hingerissen werden, gerade in dieser Epoche etwas zu leisten, was im gewöhnlichen Lebensverlauf ganz und gar unthulich scheinen möchte!

Sobald aber festgesetzt war, das Bild solle in der Größe des Originals ausgeführt werden, und Bossi die Arbeit übernahm, so finden wir ihn schon genugsam entschuldigt, daß er sich an die Kopie des Vespino gehalten. Die alte Kopie zu Castellazzo, welcher man mit Recht große Vorzüge zuschreibt, ist um einen guten Theil kleiner als das Original; wollte er diese ausschließlich benutzen, so mußte er Figuren und Köpfe vergrößern; welche undenkbare Arbeit aber besonders das Letzte sei, ist keinem Kunstkenner verborgen.

*

Es wird längst anerkannt, daß nur den größten Meistern gelingen könne, kolossale Menschengesichter in Malerei darzustellen. Die menschliche Gestalt, vorzüglich das Antlitz, ist nach Naturgesetzen in einen gewissen Raum eingeschränkt, innerhalb welchem es nur regelmäßig, charakteristisch, schön, geistreich erscheinen kann. Man mache den Versuch, sich in einem Hohlspiegel zu beschauen, und Ihr werdet erschrecken vor der seelenlosen, rohen Unform, die Euch medusenhaft entgegentritt. Etwas Aehnliches widerfährt dem Künstler, unter dessen Händen sich ein ungeheures Angesicht bilden soll. Das Lebendige eines Gemäldes entspringt aus der Ausführlichkeit, das Ausführliche jedoch wird durchs Einzelne dargestellt; und wo will man Einzelnes finden, wenn die Theile zum Allgemeinen erweitert sind?

Welchen hohen Grad der Ausführung übrigens Leonhard seinen Köpfen gegeben habe, ist unserm Anschauen entzogen. In den Köpfen des Vespino, die vor uns liegen, obgleich aller Ehren, alles Dankes werth, ist eine gewisse Leerheit fühlbar, die den beabsichtigten Charakter aufschwellend verflößt; zugleich aber sind sie ihrer Größe wegen imposant, resolut genug gemacht und müssen auf die Ferne tüchtig wirken. Bossi fand sie vor sich; die Arbeit der Vergrößerung, die er nach kleinen Kopien mit eigener Gefahr hätte unternehmen müssen, war gethan: warum sollte er sich nicht dabei beruhigen? Er hatte als ein Mann von lebhaftem Charakter sich für das, was ihm oblag, entschieden, was zur Seite stand oder gar sich entgegensetzte, völlig abgewiesen; daher seine Ungerechtigkeit gegen die Kopie von Castellazzo und ein festes Zutrauen auf Grundsätze, die er sich aus den Werken und Schriften des Meisters gebildet hatte. Hierüber gerieth er mit Graf Verri in öffentlichen Widerstreit,mit seinen besten Freunden, wo nicht in Uneinigkeit, doch in Zwiespalt.

Blick auf Leonhard.

Ehe wir aber weiter gehen, haben wir von Leonhard's Persönlichkeit und Talenten Einiges nachzuholen. Die mannichfaltigen Gaben, womit ihn die Natur ausgestattet, konzentrirten sich vorzüglich im Auge, deshalb er denn, obgleich zu Allem fähig, als Maler am Entschiedensten groß erschien. Regelmäßig, schön gebildet, stand er als ein Mustermensch der Menschheit gegenüber, und wie des Auges Fassungskraft und Klarheit dem Verstande eigentlichst angehört, so war Klarheit und Verständigkeit unserm Künstler vollkommen zu eigen; nicht verließ er sich auf den innern Antrieb seines angebornen, unschätzbaren Talentes, kein willkürlicher, zufälliger Strich sollte gelten, Alles mußte bedacht und überdacht werden. Von der reinen erforschten Proportion an bis zu den seltsamsten, aus widersprechenden Gebilden zusammengehäuften Ungeheuern sollte Alles zugleich natürlich und rationell sein.

Dieser scharfen, verständigen Weltanschauung verdanken wir auch die große Ausführlichkeit, womit er verwickelter Erdenbegegnisse heftigste Bewegung mit Worten vorzuführen weiß, eben als wenn es Gemälde werden könnten. Man lese die Beschreibung der Schlacht, des Ungewitters, und man wird nicht leicht genauere Darstellungen gefunden haben, die

zwar nicht gemalt werden können, aber dem Maler andeuten, was man von ihm fordern dürfte.

Und so sehen wir aus seinem schriftlichen Nachlaß, wie das zarte, ruhige Gemüth unseres Leonhard geneigt war, die mannichfaltigsten und bewegtesten Erscheinungen in sich aufzunehmen. Seine Lehre dringt zuerst auf allgemeine Wohlgestalt, sodann aber auch zugleich auf sorgfältiges Beachten aller Abweichungen bis ins Häßlichste; die sichtbare Umwandelung des Kindes bis zum Greis auf allen Stufen, besonders aber die Ausdrücke der Leidenschaft von Freude zur Wuth sollen flüchtig, wie sie im Leben vorkommen, aufgezeichnet werden. Will man in der Folge von einer solchen Abbildung Gebrauch machen, so soll man in der Wirklichkeit eine annähernde Gestalt suchen, sie in dieselbe Stellung setzen und mit obwaltendem allgemeinem Begriff genau nach dem Leben verfahren. Man sieht leicht ein, daß, so viel Vorzüge auch diese Methode haben mag, sie doch nur vom allergrößten Talente ausgeübt werden kann; denn da der Künstler vom Individuellen ausgeht und zu dem Allgemeinen hinansteigt, so wird er immer, besonders wenn mehrere Figuren zusammenwirken, eine schwer zu lösende Aufgabe vor sich finden.

Betrachte man das Abendmahl, wo Leonhard dreizehn Personen, vom Jüngling bis zum Greise, dargestellt hat, Einen ruhig ergeben, Einen erschreckt, Elfe durch den Gedanken eines Familienverraths an- und aufgeregt. Hier sieht man das sanfteste, sittlichste Betragen bis zu den heftigsten, leidenschaftlichsten Aeußerungen. Sollte nun alles Dieses aus der Natur genommen werden, welches gelegentliche Aufmerken, welche Zeit war nicht erforderlich, um so viel Einzelnes aufzutreiben und ins Ganze zu verarbeiten! Daher ist es gar nicht unwahrscheinlich, daß er sechzehn Jahre an dem Werke gearbeitet und doch weder mit dem Verräther noch mit dem Gottmenschen fertig werden können, und zwar weil Beides nur Begriffe sind, die nicht mit Augen geschaut werden.

Zur Sache!

Ueberlegen wir nun das Vorgesagte, daß das Bild nur durch eine Art von Kunstwunder seiner Vollendung nahe gebracht werden konnte, daß, nach der beschriebenen Behandlungsart, immer in manchen Köpfen etwas Problematisches blieb,

welches durch jede Kopie, auch durch die genaueste, nur problematischer werden mußte, so sehen wir uns in einem Labyrinth, in welchem uns die vorliegenden Durchzeichnungen wol erleuchten, nicht aber aus demselben völlig erlösen können.

Zuerst also müssen wir gestehen, daß uns jene Abhandlung, wodurch Bossi die Kopien durchaus verdächtig zu machen sucht, ihre historische Richtigkeit unangetastet, zu dem rednerischen Zweck geschrieben zu sein scheint, die Kopie von Castellazzo herunterzusetzen, die, ob sie gleich viele Mängel haben mag, doch in Absicht der Köpfe, welche vor uns liegen, gegen die von Vespino, deren allgemeinen Charakter wir oben ausgesprochen, entschiedene Vorzüge hat. In den Köpfen des Marco d'Oggiono ist offenbar die erste Intention des Vinci zu spüren, ja Leonhard könnte selbst daran Theil genommen und den Kopf Christi mit eigener Hand gemalt haben. Sollte er da nicht zugleich auf die übrigen Köpfe, wo nicht auf das Ganze, lehrenden und leitenden Einfluß verbreiten! Durften auch die Dominikaner zu Mailand so unfreundlich sein, den weiteren Kunstgebrauch des Werkes zu untersagen, so fand sich in der Schule selbst so mancher Entwurf, Zeichnung und Carton, womit Leonhard, der seinen Schülern nichts vorenthielt, einem begünstigten Lehrling, welcher unfern der Stadt eine Nachbildung des Gemäldes sorgfältig unternahm, gar wohl aushelfen konnte.

Von dem Verhältniß beider Kopien — das Verdienst der dritten ist nur vor die Augen, nicht mit Worten vor den Geist zu stellen — hier nur mit Wenigem das Nöthigste, das Entschiedenste, bis wir vielleicht so glücklich sind, Nachbildungen dieser interessanten Blätter Freunden der Kunst vorzulegen.

Vergleichung.

St. Bartholomäus, männlicher Jüngling, scharf Profil, zusammengefaßtes, reines Gesicht, Augenlied und Braue niedergedrückt, den Mund geschlossen als wie mit Verdacht horchend, ein vollkommen in sich selbst umschriebener Charakter. Bei Vespino keine Spur von individueller, charakteristischer Gesichtsbildung, ein allgemeines Zeichenbuchsgesicht, mit eröffnetem Munde horchend. Bossi hat diese Lippenöffnung gebilligt und beibehalten, wozu wir unsere Einstimmung nicht geben könnten.

St. Jakobus der Jüngere, gleichfalls Profil, die Verwandtschaftsähnlichkeit mit Christo unverkennbar, erhält durch

vorgeschobene, leicht geöffnete Lippen etwas Individuelles, das jene Aehnlichkeit wieder aufhebt. Bei Vespino nahezu ein allgemeines, akademisches Christusgesicht, der Mund eher zum Staunen als zum Fragen geöffnet. Unsere Behauptung, daß Bartholomäus den Mund schließen müsse, wird dadurch bestätigt, daß der Nachbar den Mund geöffnet hält; eine solche Wiederholung würde sich Leonhard nie erlaubt haben, vielmehr hat der nachfolgende

St. Andreas den Mund gleichfalls geschlossen. Er drückt nach Art älterer Personen die Unterlippe mehr gegen die Oberlippe. Dieser Kopf hat in der Kopie von Marco etwas Eigenes, mit Worten nicht Auszusprechendes; die Augen in sich gekehrt, der Mund, obgleich geschlossen, doch naiv. Der Umriß der linken Seite gegen den Grund macht eine schöne Silhouette; man sieht von jenseitiger Stirne, von Auge, Nasenfläche, Bart so viel, daß der Kopf sich rundet und ein eigenes Leben gewinnt; dahingegen Vespino das linke Auge völlig unterdrückt, doch aber von der linken Stirn- und Bartseite noch so viel sehen läßt, daß ein derber, kühner Ausdruck bei aufwärts gehobenem Gesichte entspringt, welcher zwar ansprechend ist, aber mehr zu geballten Fäusten als zu vorgewiesenen flachen Händen passen würde.

Judas, verschlossen, erschrocken, ängstlich auf- und rückwärts sehend, das Profil ausgezackt, nicht übertrieben, keineswegs häßliche Bildung; wie denn der gute Geschmack in der Nähe so reiner und redlicher Menschen kein eigentliches Ungeheuer dulden könnte. Vespino dagegen hat wirklich ein solches dargestellt, und man kann nicht leugnen, daß, abgesondert genommen, dieser Kopf viel Verdienst hat; er drückt eine boshaft-kühne Schadenfreude lebhaft aus und würde unter dem Pöbel, der über ein Ecce Homo jubelt und „Kreuzige! Kreuzige!" ruft, sich vortrefflich hervorheben. Auch für einen Mephistopheles im teuflischsten Augenblick müßte man ihn gelten lassen. Aber von Erschrecken und Furcht, mit Verstellung, Gleichgiltigkeit und Verachtung verbunden, ist keine Spur; die borstigen Haare passen gut zum Ganzen, ihre Uebertriebenheit jedoch kann nur neben Kraft und Gewaltsamkeit der übrigen Vespinischen Köpfe bestehen.

St. Petrus, sehr problematische Züge. Schon bei Marco ist es blos schmerzlicher Ausdruck, von Zorn aber und Bedräuung kann man nichts darin sehen; etwas Aengstliches ist gleichfalls

ausgedrückt, und hier mag Leonhard selbst mit sich nicht ganz einig gewesen sein; denn herzliche Theilnahme an einem geliebten Meister und Bedrohung des Verräthers sind wol schwerlich in einem Gesichte zu vereinigen. Indessen will Kardinal Borromäus zu seiner Zeit dieses Wunder gesehen haben. So gut seine Worte auch klingen, haben wir Ursache zu glauben, daß der kunstliebende Kardinal mehr seine Empfindung als das Bild ausgesprochen; denn wir wüßten sonst unsern Vespino nicht zu vertheidigen, dessen Petrus einen unangenehmen Ausdruck hat. Er sieht aus wie ein harter Kapuziner, dessen Fastenpredigt die Sünder aufregen soll. Wundersam, daß Vespino ihm straubige Haare gegeben hat, da der Petrus des Marco ein schön kurzgelocktes Kräuselhaupt darstellt.

St. Johannes ist von Marco ganz in Vinci'schem Sinne gebildet; das schöne rundliche, sich aber doch nach dem Länglichen ziehende Gesicht, die vom Scheitel an schlichten, unterwärts aber sanft sich kräuselnden Haare, vorzüglich wo sie sich an Petrus' eindringende Hand anschmiegen, sind allerliebst. Was man vom Schwarzen des Auges sieht, ist von Petrus abgekehrt — eine unendlich feine Bemerkung, indem wer mit innigstem Gefühl seinem heimlich sprechenden Seitenmanne zuhört, den Blick von ihm abwendet. Bei Vespino ist es ein behäglicher, ruhender, beinahe schlafender, keine Spur von Theilnahme zeigender Jüngling.

Wir wenden uns nun auf Christi linke Seite, um von dem Bilde des Erlösers selbst erst am Schlusse zu reden.

St. Thomas, Kopf und rechte Hand, deren aufgehobener Zeigefinger etwas gegen die Stirne gebogen ist, um Nachdenken anzudeuten. Diese dem Argwöhnischen und Zweifelnden so wohl anstehende Bewegung hat man bisher verkannt und einen bedenklichen Jünger als drohend angesprochen. In Vespino's Kopie ist er gleichfalls nachdenklich genug; da aber der Künstler wieder das fliehende rechte Auge weggelassen, so entsteht ein perpendikulares, gleichförmiges Profil, worin von dem Vorgeschobenen, Aufspürenden der ältern Kopie nichts mehr zu sehen ist.

St. Jakob der Aeltere. Die heftigste Gesichtsbewegung, der aufgesperrteste Mund, Entsetzen im Auge, ein originelles Wagestück Leonhard's; doch haben wir Ursache, zu glauben, daß auch dieser Kopf dem Marco vorzüglich gerathen sei. Die Durchzeichnung ist vortrefflich, in der Kopie des Vespino dagegen

Alles verloren: Stellung, Haltung, Miene, Alles ist verschwunden und in eine gewisse gleichgiltige Allgemeinheit aufgelöst.

St. Philipp, liebenswürdig unschätzbar, gleicht vollkommen den Raphaelischen Jünglingen, die sich auf der linken Seite der Schule von Athen um Bramante versammeln. Vespino hat aber unglücklicherweise das rechte Auge abermals unterdrückt, und da er nicht verleugnen konnte, hier liege etwas Mehr-als-Profil zum Grunde, einen zweideutigen, wunderlich übergebogenen Kopf hervorgebracht.

St. Matthäus, jung, argloser Natur, mit krausem Haar, ein ängstlicher Ausdruck in dem wenig geöffneten Munde, in welchem die sichtbaren Zähne eine Art leisen Grimmes aussprechen, zu der heftigen Bewegung der Figur passend. Von allem Diesem ist bei Vespino nichts übrig geblieben; starr und geistlos blickt er vor sich hin; Niemand ahnet auch nur im Mindesten die heftige Körperbewegung.

St. Thaddäus des Marco ist gleichfalls ein ganz unschätzbarer Kopf; Aengstlichkeit, Verdacht, Verdruß kündigt sich in allen Zügen. Die Einheit dieser Gesichtsbewegung ist ganz köstlich, paßt vollkommen zu der Bewegung der Hände, die wir ausgelegt haben. Bei Vespino ist Alles abermals ins Allgemeine gezogen; auch hat er den Kopf dadurch unbedeutender gemacht, daß er ihn zu sehr nach dem Zuschauer wendet, anstatt daß bei Marco die linke Seite kaum den vierten Theil beträgt, wodurch das Argwöhnische, Scheelsehende gar köstlich ausgedrückt wird.

St. Simon der Aeltere, ganz im Profil, dem gleichfalls reinen Profil des jungen Matthäus entgegengestellt. An ihm ist die vorgeworfene Unterlippe, welche Leonhard bei alten Gesichtern so sehr liebte, am Uebertriebensten, thut aber mit der ernsten, überhangenden Stirn die vortrefflichste Wirkung von Verdruß und Nachdenken, welches der leidenschaftlichen Bewegung des jungen Matthäus scharf entgegensteht. Bei Vespino ist es ein abgelebter, gutmüthiger Greis, der auch an dem wichtigsten, in seiner Gegenwart sich ereignenden Vorfall keinen Antheil mehr zu nehmen im Stande ist.

Nachdem wir nun dergestalt die Apostel beleuchtet, wenden wir uns zur Gestalt Christi selbst. Hier begegnet uns abermals die Legende, daß Leonhard weder Christus noch Judas zu endigen gewußt, welches wir gerne glauben, da nach seinem Verfahren es unmöglich war, an diese beiden Enden der Dar-

stellung die letzte Hand zu legen. Schlimm genug also mag es im Original nach allen Verfinsterungen, welche dasselbe durchaus erleiden müssen, mit Christi nur angelegter Physiognomie ausgesehen haben. Wie wenig Vespino vorfand, läßt sich daraus schließen, daß er einen kolossalen Christuskopf ganz gegen den Sinn Vinci's aufstellte, ohne auch nur im Mindesten auf die Neigung des Hauptes zu achten, die nothwendig mit der des Johannes zu parallelisiren war. Vom Ausdruck wollen wir nichts sagen; die Züge sind regelmäßig, gutmüthig, verständig, wie wir sie an Christo zu sehen gewohnt sind, aber auch ohne die mindeste Sensibilität, daß wir beinahe nicht wüßten, zu welcher Geschichte des Neuen Testaments dieser Kopf willkommen sein könnte.

Hier tritt nun aber zu unserm Vortheil der Fall ein, daß Kenner behaupten, Leonhard habe den Kopf des Heilandes in Castellazzo selbst gemalt und innerhalb einer fremden Arbeit dasjenige gewagt, was er bei seinem eigenen Hauptbilde nicht unternehmen wollen. Da wir das Original nicht vor Augen haben, so müssen wir von der Durchzeichnung sagen, daß sie völlig dem Begriff entspricht, den man sich von einem edlen Manne bildet, dem ein schmerzliches Seelenleiden die Brust beschwert, wovon er sich durch ein vertrauliches Wort zu erleichtern suchte, dadurch aber die Sache nicht besser, sondern schlimmer gemacht hat.

Durch diese vergleichenden Vorschritte haben wir uns denn dem Verfahren des außerordentlichen Künstlers, wie er solches in Schriften und Bildern umständlich und deutlich erklärt und bewiesen hat, genugsam genähert, und glücklicherweise finden wir noch eine Gelegenheit, einen fernern Schritt zu thun. Auf der Ambrosianischen Bibliothek nämlich wird eine von Leonhard unwidersprechlich verfertigte Zeichnung aufbewahrt, auf blaulichem Papier mit wenig weiß- und farbiger Kreide. Von dieser hat Ritter Bossi das genaueste Facsimile verfertigt, welches gleichfalls vor unsern Augen liegt. Ein edles Jünglingsangesicht, nach der Natur gezeichnet, offenbar in Rücksicht des Christuskopfes zum Abendmahl. Reine, regelmäßige Züge, das schlichte Haar, das Haupt nach der linken Seite gesenkt, die Augen niedergeschlagen, den Mund halbgeöffnet, und die ganze Bildung durch einen leisen Zug des Kummers in die herrlichste Harmonie gebracht. Hier ist freilich nur der Mensch, der ein Seelenleiden nicht verbirgt; wie aber, ohne diese Züge auszulöschen, Erhabenheit,

Unabhängigkeit, Kraft, Macht der Gottheit zugleich auszudrücken wäre, ist eine Aufgabe, die auch selbst dem geistreichsten irdischen Pinsel schwer zu lösen sein möchte. In dieser Jünglingsphysiognomie, welche zwischen Christus und Johannes schwebt, sehen wir den höchsten Versuch, sich an der Natur festzuhalten, da wo vom Ueberirdischen die Rede ist.

Die ältere Florentinische und Sanesische Schule entfernten sich von den trockenen Typen der byzantinischen Kunst dadurch, daß sie überall in ihren Bildern Porträte anbrachten. Dies ließ sich nun sehr gut thun, weil bei den ruhigen Ereignissen ihrer Tafeln die theilnehmenden Personen gelassen bleiben konnten. Das Zusammensein heiliger Männer, Anhörung einer Predigt, Einsammeln von Almosen, Begräbniß eines verehrten Frommen fordert von den Umstehenden nur solchen Ausdruck, der in jedes natürlich sinnige Gesicht gar wohl zu legen ist; sobald nun aber Leonhard Lebendigkeit, Bewegung, Leidenschaft forderte, zeigte sich die Schwierigkeit, besonders da nicht etwa ähnliche Personen neben einander stehen, sondern die entgegengesetztesten Charaktere mit einander kontrastiren sollten. Diese Aufgabe, welche Leonhard mit Worten so deutlich ausspricht und beinahe selbst unauflöslich findet, ist vielleicht Ursache, daß in der Folgezeit große Talente die Sache leichter machten und zwischen der besondern Wirklichkeit und der ihnen eingebornen allgemeinen Idee ihren Pinsel schweben ließen und sich so von der Erde zum Himmel, vom Himmel zur Erde mit Freiheit bewegten.

Noch Manches wäre zu sagen über die höchst verwickelte und zugleich höchst kunstgemäße Komposition, über den Lokalbezug der Köpfe, Körper, Arme, Hände unter einander. Von den Händen besonders würden wir Einiges zu sprechen das Recht haben, indem Durchzeichnungen nach der Kopie des Vespino gleichfalls gegenwärtig sind. Wir schließen aber billig diese Vorarbeit, weil wir vor allen Dingen die Bemerkungen der transalpinischen Freunde abzuwarten haben. Denn diesen kommt allein das Recht zu, über manche Punkte zu entscheiden, da sie alle und jede Gegenstände, von denen wir nur durch Ueberlieferung sprechen, seit vielen Jahren selbst gekannt, sie noch vor Augen haben, nicht weniger den ganzen Hergang der neusten Zeit persönlich mit erlebten. Außer dem Urtheil über die von uns angedeuteten Punkte werden sie uns gefällig Nachricht geben, inwiefern Bossi von den Köpfen der Kopie zu Castellazzo doch noch Gebrauch gemacht, welches um so wahr-

scheinlicher ist, als dieselbe überhaupt viel gegolten und das Kupfer von Morghen dadurch so großes Verdienst erhält, daß sie dabei sorgfältig benutzt worden.

Nun aber müssen wir noch, ehe wir scheiden, dankbarlich erkennen, daß unser mehrjähriger Freund, Mitarbeiter und Zeitgenosse, den wir noch immer so gern, früherer Jahre eingedenk, mit dem Namen des Maler Müller*) bezeichnen, uns von Rom aus mit einem trefflichen Aufsatz über Bossi's Werk in den Heidelberger Jahrbüchern, Dezember 1816, beschenkt, der unserer Arbeit in ihrem Laufe begegnend dergestalt zu Gute kam, daß wir uns an mehreren Stellen kürzer fassen konnten und nunmehr auf jene Abhandlung hinweisen, wo unsere Leser mit Vergnügen bemerken werden, wie nahe wir mit jenem geprüften Künstler und Kenner verwandt, ja übereinstimmend gesprochen haben. In Gefolg dessen machten wir uns zur Pflicht, hauptsächlich diejenigen Punkte hervorzuheben, welche jener Kunstkenner nach Gelegenheit und Absicht weniger ausführlich behandelte.

*

Eben indem wir schließen, wird uns dargebracht:

Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci; tratto da un Codice della Biblioteca Vaticana. Roma, 1817.**)

Dieser starke Quartband enthält viele bisher unbekannte Kapitel, woraus tiefe, neue Einsicht in Leonhard's Kunst und Denkweise gar wohl zu hoffen ist. Auch sind zweiundzwanzig Kupfertafeln, klein Folio, beigelegt, Nachbildungen bedeutender, leichter Federzüge, völlig nach Sinn und Art derjenigen, womit Leonhard gewöhnlich seine schriftlichen Aufsätze zu erläutern pflegte. Und so sind wir denn verpflichtet, bald wieder aufzunehmen, was wir niedergelegt haben, welches denn unter Beistand der höchst gefälligen Mailändischen Kunstfreunde uns und Andern möge zu Gute kommen!

---

*) Friedrich Müller (1750—1825), der, anfangs durch Goethe's Vermittelung unterstützt (Briefwechsel mit Knebel, I. S. 16 f.), seit 1778 in Rom lebte und auf den sich vermuthlich (s. Koberstein's Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur, II. S. 1503) der in der „Italienischen Reise" unter dem 3. November 1786 erzählte „große Spaß" bezieht.

**) Es ist die in 2 Bänden erschienene Ausgabe von Manzi gemeint, welche allgemein als die beste gilt.

Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of the Last supper. By Goethe. Translated and accompanied with an introduction. By Noehden. London 1821.*)

Herr Dr. Noehden, in Göttingen geboren und eine gelehrte Erziehung daselbst genießend, widmete sich nachher in England dem Geschäft einer Familienerziehung. Seine Lebensereignisse sowie seine Verdienste sind durch eine Biographie im 5ten Bande der Zeitgenossen dem Vaterlande allgemein bekannt geworden, und ist derselbe gegenwärtig bei dem britischen Museum angestellt. Er verweilte den Winter von 1818 bis 19 in Weimar, und gegenwärtige Schrift ist als Denkmal seines Aufenthalts daselbst höchst erfreulich; er erinnert sich der seinen Verdiensten und Charakter angemessenen, zutrauensvollen, freundschaftlichen Aufnahme, seines obgleich leider nur vorübergehenden Einflusses in die dortigen Zirkel.

Seine gründlichen Sprachkenntnisse sind durchaus willkommen, und weil die Bemühung, sie zu erlangen, den denkenden und forschenden Mann zur allgemeinen Bildung treibt, muß eine vielseitige Kultur daher entstehen. Seine Bekanntschaft mit Altem und Neuem, historische Kenntnisse aller Art, die Einsicht in den Zustand von England gaben Stoff genug zu unterhaltenden Gesprächen; sodann war seine Theilnahme an den schönen Künsten vorzüglich geeignet, um die Unterhaltung der Gesellschaft zu beleben.

Denn überzeugt, daß Kunstwerke die schönste Unterlage geistreicher Gespräche seien, das Auge ergetzend, den Sinn auffordernd, das Urtheil offenbarend, ist es in Weimar herkömmlich, Kupferstiche und Zeichnungen vereinigten Freunden vorzulegen. Insofern nun eine solche Sammlung nach Schulen geordnet ist oder vielmehr nach wechselseitigem Einfluß der Meister und Mitschüler, so ist sie desto wirksamer und gründet das Gespräch, indem sie es belebt. Gedachten Winter jedoch war die Betrachtung Leonhard da Vinci's an der Tagesordnung, weil von Mailand bedeutende, auf diesen Künstler bezügliche Kunstschätze soeben anlangten und der über das Abendmahl verfaßte Aufsatz Herrn Dr. Noehden mitgetheilt wurde. Daß er

*) Ueber Kunst und Alterthum, III. Bds. 3. Heft. 1822. S. 151—155.

diese Arbeit billige, ließ sich bald bemerken, ja er bethätigte seine Theilnahme durch begonnene Uebersetzung.

Eine Reise nach Italien, wenn sie schon seine Gegenwart entzieht, wird einem so unterrichteten Manne sodann gern gegönnt; er benutzt sogleich in Mailand die Gelegenheit, gedachtes Kunstwerk nochmals zu untersuchen. Nun aber giebt er in vorausgesendeter Einleitung Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande desselben und erweitert unsere Kenntniß davon auf mancherlei Weise; das bisher Bekannte bestimmt er näher, berichtigt Erfahrung und Urtheil; ferner benachrichtigt er uns von einigen Kopien und schätzt sie. Die von Castellazzo sah er nicht, jedoch die aus der Karthause von Pavia 1818 in London. Er gedenkt ferner der Tapete, in St. Peter am Frohnleichnamstage aufgehängt, rühmt eine Originalskizze in der königlichen Sammlung, tadelt aber die Kopie Ryland's*) als höchst unvollkommen und spricht auslangend von Kupferstichen nach dem merkwürdigen Bilde.

Auf diese Einleitung folgt die Uebersetzung selbst, mit Bedacht, Genauigkeit und doch mit Freiheit behandelt; Druck und Papier ist Englands werth, und es kommt dem Deutschen wunderlich vor, seine Gedanken so anständig vorgetragen zu sehen; freilich, um hiezu zu gelangen, mußten sie übers Meer wandern und durch Freundes Vermittlung in einer fremden Sprache sich hervorthun.

Eine Miniaturnachbildung des kolossalen Gemäldes von Joseph Mochetti findet sich in den Prachtexemplaren dem Titel gegenüber, welchen als Vignette eine auf Seine des Großherzogs von Weimar königliche Hoheit in Mailand geprägte Medaille zum Andenken der Acquisition dortiger bedeutender Kunstschätze ziert. Die dem Ganzen vorausgeschickte Dedikation an Ihro der Frau Erbgroßherzogin kaiserl. Hoheit ist sowol für den Verfasser als für den hohen bedeutenden Kreis ein erfreuliches Denkmal.

Abschließen können wir nicht, ohne Herrn Dr. Noehden für eine freundlich fortgesetzte Theilnahme zu danken, wovon bei Gelegenheit einer Entwickelung des Triumphzugs von Mantegna**) nächstens umständlicher zu handeln sein wird.

---

*) William Wynne Ryland (1732—1783) wurde wegen Wechselfälschung gehenkt.

**) Vgl. S. 482 dieses Bandes.

Ueber den Hochschnitt.*)

Die Hochschnitte, welche man von Seiten der Kunst sowol als von Seiten der Handarbeit eine Zeit lang, wo nicht vergessen, doch vernachlässigt hatte und welche in Deutschland nur von wenigen Personen und zwar noch selten genug gefertigt wurden, kommen jetzt lebhaft zur Sprache, da die Engländer in dieser Art zu arbeiten besonders auffallende und anziehende Werke geliefert haben. Hier stehe etwas Weniges zur Uebersicht sowol dessen, was geschehen ist, als dessen, was noch wahrscheinlich gethan werden könnte.

Das Hochschneiden (Holzschneiden, Formschneiden), aus dem die Buchdruckerkunst sich entwickelte, hielt sich eine Zeit lang an derselben fest und subordinirte sich ihr. Es war nichts Seltenes, daß Buchdrucker und Formschneider sich in einer Person vereinigte.

Wie sich das mechanische Talent des Formschneiders vermehrte, wollte er sich auch in einem höhern Kreise zeigen;

---

*) Dieser Aufsatz aus den Propyläen (I. 2. S. 164—174) findet sich noch in keiner Ausgabe der Werke Goethe's, obgleich mehrere Briefe Desselben keinen Zweifel darüber lassen, daß er von Goethe verfaßt ist. So schreibt er u. a. an Schiller, dem er unterm 28. Juli 1798 eine Sendung Manuscript zur Durchsicht mittheilt, welches für die nächste Fortsetzung der Propyläen bestimmt war: . . . „In der Anzeige der neuen Anaglyphik gebe ich ein Beispiel, wie man wol sogar jedes Mechanisch-Einzelne an das Allgemeine der geistigen Kunst immer künftig anschließen sollte." Desgleichen an Meyer, den 15. November 1798: „2. Erhalten Sie auch, was Unger geschickt hat. Bei den englischen Holzschnitten ist manche Betrachtung anzustellen. Bei der Jagd (The Chase) sind die Titelstöcke vor den Büchern wirklich außerordentlich schön, und ich bin neugierig, in den preußischen Annalen wieder zu lesen, was Unger eigentlich dagegen einwendet. Denn da Unger doch selbst bei seiner schraffirten Manier auf Haltung Anspruch macht, so sehe ich nicht ein, wie man einem Holzschneider verbieten könnte, an sich die Forderung zu machen, im Ausdruck noch weiter zu gehen und die tiefen Schatten sowie die dunkeln Lokaltinten durch ganz schwarze Partien auszudrücken, besonders wenn er jene durch halbe Striche und diese durch charakteristische Umrisse zu beleben weiß, wie bei dem Tigerfell und den Hunden, die ich gezeichnet habe, geschehen ist. Uebrigens kann es wol sein, daß diese Art weniger Abdrücke verträgt als die gemeine. — Die beigelegten vierfüßigen Thiere wollen vorn herein

daher entstanden die vortrefflichen Arbeiten, welche im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland und in Italien von verschiednen bekannten und unbekannten Meistern verfertigt worden. Diese, sowie mehrere Blätter, die Albrecht Dürer's Namen führen, haben den Gehalt geistreicher Zeichnungen mit der Feder. Ebenso vortrefflich in ihrer Art sind die meisten Figuren in dem großen anatomischen Werke des Andreas Vesalius,*) und man wird besonders von Knochen wenig andere ebenso gute und charakteristische Abbildungen aufzuweisen haben. Aehnliches Lob verdienen auch verschiedne Vögel im großen Geßnerischen Thierbuche;**) allein das Schätzbarste und in gewissem Sinne auch Kunstgerechteste der ganzen Gattung sind wol die mit drei Stöcken gedruckten Blätter von italienischen Künstlern, welche getuschte und weiß aufgehöhte Zeichnungen nachahmen. Von einigen sehr seltenen Stücken nach Zeichnungen von Parmegianino***) wird behauptet, daß er sie selbst geschnitten habe, welches man sich um so leichter überredet, als sie mit unvergleichlicher Kunst und Geist gearbeitet sind. Wir haben einst Gelegenheit gehabt, ein solches Blatt mit der wirklichen Originalzeichnung zu vergleichen, und wir fanden im Wesentlichen die Vorzüge des Originals nicht überwiegend. Auch war die übrige Aehnlichkeit so täuschend, daß dieser Holzschnitt in der berühmten Sammlung, wo die Vergleichung angestellt worden, lange für eine Zeichnung gegolten hat.

Nehmen wir nun aber nach dem, was oben gesagt worden, im Allgemeinen an, daß die meisten Holzschnitte von den Ma-

---

nicht viel sagen. Der gekämmte Pelz nimmt sich gar sehr trocken aus. Die drei letzten scheinen mir bei Weitem die besten." Ferner an A. W. Schlegel, 12. Dezember 1798: „Ew. Wohlgeboren übersende die Holzschnitte . . ., wovon Sie Herrn Unger seinen Theil gefällig abtragen werden. . . . In meinem Aufsatz, den ich zum zweiten Stück der Propyläen bestimme, kann ich mit unserm guten Unger nicht einerlei Meinung sein. . . . Das Unglück ist, daß die Engländer in ihrer neuen Manier durch eine viel leichtere mechanische Behandlungsart in gewissen Theilen weit mehr leisten, als die Deutschen nach der alten Weise jemals zu Wege bringen können." . . .

Man wird bemerken, daß namentlich in dem Briefe an Meyer mehrere der im Aufsatze vorkommenden Ausdrücke und Redewendungen wörtlich wiederholt werden.

*) Vesalius (1514—1564), so genannt nach seinem Geburtsorte Wesel, berühmter Anatom. Das hier bezeichnete Werk führt den Titel „De humani corporis fabrica" und erschien zuerst 1543 in Basel.

**) Konrad von Geßner (1516—1565), Polyhistor, zuletzt in Zürich, wo das hier genannte Werk „Historia animalium" 1551—1557 erschien.

***) Francesco Mazzuoli, genannt Parmegiano oder Parmegianino, lebte von 1503 bis 1540.

lern der damaligen Zeit den Formschneidern vorgezeichnet worden, so könnte man darin schon den Keim zum Verderben, zum successiven Absterben dieses Zweigs der Kunst vorbereitet finden. Denn die Maler dachten blos daran, eine zierliche und geistreiche Zeichnung mit der Feder zu machen, kannten aber die Schwierigkeiten des Schnitts nicht, und wenn sie solche kannten, hatten sie wenigstens kein großes Interesse, ihnen auszuweichen oder auf andere Manieren zu denken, wodurch man die Hindernisse vermieden und zugleich die Vortheile des Holzschnittes benutzt hätte, welches um so mehr zu wünschen gewesen wäre, weil man dadurch dieser Arbeit mehr Anmuth gegeben und ihre Ausübung fortgepflanzt hätte. Es kam aber bald dahin, daß die Kupferstiche und radirte Blätter einen großen Vorzug im Zierlichen und Gefälligen über die Holzschnitte erlangten, wodurch sich die Liebhaberei allmählich auf jene wendete und den Fall dieser nach sich zog. Denn die ganze Arbeit und Behandlung hing von dem Kupferstecher ab, der auf seine Weise die zarteste schraffirte Zeichnung noch übertreffen konnte.

Die Formschneider, welche nicht zurückbleiben wollten, suchten sich mit ihrer Arbeit den Kupferstichen zu nähern, mußten aber nothwendig auf diesem Wege, da ihnen Materie und Mechanismus widerstrebten, zurückbleiben. Anstatt auf eigenem Wege zu wetteifern, suchten sie vergebens den Kupferstecher auf dem seinigen zu erreichen und müdeten sich an Schwierigkeiten ab, wodurch doch zuletzt keine proportionirte Wirkung hervorgebracht wurde. Man könnte sie einem Trompeter vergleichen, der auf seinem Instrumente den Flötenspieler nachahmen wollte.

Indessen lag in den Holzschnitten der frühern Zeit ein fruchtbarer Keim, der erst in unsern Tagen, und zwar von den Engländern entwickelt wurde.

Der Zeichner, wenn er eine Federzeichnung für den Holzschneider arbeitete, kam, besonders wo es ihm um Kraft der Haltung, vollkommnen Schatten, dunkle Lokalfarben zu thun war, in den Fall, daß er wünschen mußte, ganz dunkle Räume anzulegen, um sie mit hellen Strichen wieder beleben zu können.

Unter den Dürerischen Holzschnitten findet sich der Fall selten. Nur die Augen des großen Ecce Homo und der kaiserliche Adler über Maximilian's Bildniß sind auf diese Weise behandelt. Was aber ganz hieher gehört, sind diejenigen Blätter, wo auf runden schwarzen Schilden eine helle geflochtene Drahtarbeit gezeichnet ist.

So findet man auch auf andern Holzschnitten, die nicht sowol in schraffirter Manier als umrißweise behandelt sind, die Lokaltinten der Hüte, Schuhe, Sammtbänder und dergleichen durch eine schwarze Fläche angedeutet; ja wir haben einen Hochschnitt vor uns, wo auf der Schattenseite eines durchaus dunklen Meßgewandes der Reflex eingeschnitten und also auf dem Abdruck durch weiße Striche hervorgebracht ist.

Ob nun die neuern Engländer auf diese ältern Beispiele aufmerksam geworden (die Geßnerischen Vögel haben sie ohnstreitig im Auge gehabt), oder ob die allgemeine Richtung ihrer Nation, welche nach Haltung und Helldunkel vorzüglich hinstrebt, sie auf die neue Art zu arbeiten geführt, wollen wir nicht entscheiden. Genug, wenn die ältere und bisherige deutsche Art sich ausschließlich der Nachahmung einer solchen Zeichnung nähert, die mit schwarzen Strichen auf weiß Papier gezogen ist, so gleicht die englische, wenigstens zu den Schattenpartien, einer Zeichnung, da das Schwarze mit Weiß aufgehöht worden.

Die englischen Formschneider, von denen wir Arbeiten kennen, sind zwei Brüder Bewick,*) ein anderer heißt Anderson.

Der jüngere von den Bewicks, Thomas, gab eine History of quadrupeds**) heraus, wovon wir nur wenige Blätter gesehen haben. Die Pelze der Thiere sind außerordentlich fein und zart ausgeführt, wenige aber nach ihrem charakteristischen Zug und Schwung den Gliedmaßen, über welche sie sich herlegen, gemäß dargestellt; auch scheint dieses sein Lehrlingswerk gewesen zu sein; denn in der History of british birds***) sind die Vögel sowol als die Vignetten äußerst fein und zierlich geschnitten; doch ist die Arbeit, womit die prächtige Ausgabe von Somerville's Gedicht, The Chase,†) geziert ist, noch vollkommner, die Titel nämlich nebst Vignetten zu Anfang und am Ende von jedem der vier Bücher. Sie sind von dem älteren††) Bewick, der vor Vollendung des Werkes starb, sämmtlich gezeichnet. Alles ist mit ungemeiner Sauberkeit gearbeitet,

---

*) Thomas Bewick lebte 1753—1828 und John Bewick 1760—1795, so daß Jener der ältere wäre. — Die Data sind aus Müller's „Neuestem Künstlerlexikon", der seinerseits wieder aus „Jackson, A Treatise on Wood engraving, historical and practical" (London 1839) geschöpft hat.

**) Das Werk erschien 1790 zu Newcastle und 1811 zu London.

***) Zu London 1809 erschienen.

†) William Somerville (1692—1743) schrieb drei didaktische Dichtungen, unter denen „The Chase" als die beste gilt.

††) Nach der obigen Note also der jüngere.

vorzüglich aber überraschen die Titel, und unter diesen wieder besonders die beiden zum dritten und vierten Buche, durch Glanz und Zierlichkeit der Striche, durch Kraft, harmonische Abstufung der Töne und daher entstehende gute Wirkung, so daß sie die Vergleichung mit den saubersten Kupferstichen nicht zu scheuen brauchen. Gute Druckfarbe, schönes Papier, sorgfältiger Abdruck tragen freilich das Ihrige zu diesem Effekt bei.

Von Anderson kennen wir verschiedene Arbeiten, unter denen sich besonders eine Ankündigungskarte mit einem einfachen ländlichen Gegenstande auszeichnet; sie fällt durch Zierlichkeit des Schnittes, durch Kraft und Wirkung ebenso gut in die Augen als die Bewickischen Stöcke.

Allein um solche Arbeiten gehörig zu schätzen, muß man vor allen Dingen den Zeichner von dem Formschneider, und wenn sie auch in einer Person zusammentreffen sollten, unterscheiden.

Das hohe Charakteristische, besonders in der Zeichnung, das die Alten, die wir oben gerühmt haben, vorzüglich zum Endzwecke hatten, wird man in den Bewickischen Arbeiten nicht suchen. Die Vögel haben ein gutes, natürliches Ansehen; in Absicht aber auf die bedeutenden Züge können sie sich mit den bessern im Geßnerischen Werke nicht messen. Dagegen ist das Einzelne, die Lage der Federn, ihre verschiedenen Lokaltinten, und was hierzu gehören mag, bei einigen im höchsten Grade zu loben.

Es läßt sich also leicht begreifen, daß diese neuern Holzschnitte mit jenen ältern soliden Arbeiten nicht verglichen werden können. Denn wenn man Anforderungen an Form, Geist, Gedanke, Ausdruck u. s. w. machen wollte, so würden sie dabei sehr zu kurz kommen. Sie sind Dinge von einer ganz andern Art, und man kann sagen, auch wol zu einem ganz andern Zweck.

Die alten Künstler bekümmerten sich wol nicht um die Striche als Striche, wie glänzend und fein sie ausfallen, wie sie liegen und welchen Effekt sie in diesem Sinne thun sollten; sie strebten vielmehr einzig darnach, das hohe Ziel der darstellenden Kunst in Bedeutung und Form zu erreichen. Ein gewisser Grad von Ordnung und Reinlichkeit folgte schon von selbst aus diesem Begriff.

Die neuern Engländer sind mehr als geschickte Handarbeiter zu betrachten, deren höchster Zweck ist, saubere Arbeit zu machen.

Neigt sich nicht aber die Kupferstecherei, ja wir möchten beinahe sagen, die Kunst überhaupt, um sich nach der Zeit zu bequemen, gegen diese Seite hin? Der herrschende Geschmack fordert vom wahrhaft Guten, ja vom Schönen selbst, daß es im gleissenden Gewande auftrete, wenn es Eingang finden will. Was Wunder also, daß die alte Art, in Holz zu schneiden, fast gänzlich abgekommen, woran aber nicht sowol die Formschneider als die Zeichner Schuld sein mögen, und so ehrwürdig sie auch ist, doch jetzt wenig Liebhaber mehr findet, ja daß Holzschnitt und Holzschnittsmanier sogar zur Gleichnißrede dienen müssen, um eine rohe, ungeglättete Arbeit anzudeuten.

Dagegen ist nichts natürlicher, als daß die neuern englischen Holzschnitte mit Beifall aufgenommen werden und eine sehr lebhafte Sensation erregen, da sie so ganz dem Bedürfniß der Zeit angemessen sind. Fein, niedlich, angenehm, ins Auge fallend und, was wahrscheinlich nicht die letzte Empfehlung sein wird, obendrein noch wohlfeil.

Nun aber bleibt uns noch die Frage zu untersuchen übrig, ob diese neuen englischen Holzschnitte von Seiten der Behandlung einigen Vortheil über die alten haben, und es scheint in der That, als ob hier ein nicht unbeträchtlicher Gewinn erhalten worden und noch mehr für die Zukunft zu hoffen sei.

Derjenige, der zuerst diese neue Manier, in Holz zu schneiden, aufgebracht, verdient Lob, daß er die Natur dieses Kunstzweiges wohl untersucht, erkannt und darauf die Verbesserung der Behandlungsmanier gegründet hat. Die Schwierigkeiten sind dabei nicht gesucht, sondern vermieden, und was uns besonders zweckmäßig dünkt, der starke Schatten wird überhaupt als eine dunkle Masse angesehen und nur auf verschiedne Weise mit den lichten Partien vereinigt; die Reflexe sind in denselben hineingearbeitet, da hingegen der gewöhnliche Holzschnitt das Ganze als Licht betrachtet und seine Striche, wie bei einer Zeichnung mit der Feder auf weiß Papier geschieht, vervielfacht oder verstärkt, je nachdem ein tieferer Schatten ausgedrückt werden soll. Weil nun jener Begriff der Malerei und der Lehre von den Massen weit näher liegt als dieser, so ist man bei der neuen Art, in Holz zu schneiden, des Effekts ohne Zweifel sicherer als selbst bei gewöhnlichen Kupferstichen und genießt in diesem Stück ohngefähr die Vortheile einer ebenso milden Wirkung des Schattens, wie sie die schwarze Kunst gewährt.

Was die Abstufung der Töne zur Andeutung der Lokal-

farben und der Haltung betrifft, so zeigen die vor uns liegenden Versuche, daß der Holzschnitt auch von dieser Seite allen Forderungen der Kunst Genüge leisten kann.

Vorausgesetzt also, daß man Mittel fände, große Stöcke in dieser neuen Art zu verfertigen und, welches vielleicht nicht die kleinste Schwierigkeit sein dürfte, sie gut abzudrucken, so läßt sich als wahrscheinlich vermuthen, daß die Holzschnitte, da sie von guten Künstlern gearbeitet, aller der gefälligen Eigenschaften fähig sind, wodurch sich die gestochnen, geschabten und geätzten Blätter empfehlen, fortan auch in besserm Rufe stehen und gleich diesen Ehre und Gunst beim Publikum genießen werden.

Ob wir nun gleich für die Kunst im höhern Sinne von beiden erwähnten Holzschnittsarten nichts zu erwarten haben, — denn die Kunst kann wol auf den Mechanismus, der Mechanismus aber umgekehrt nicht auf sie eine günstige Wirkung äußern, — so werden wir doch, in Betracht, daß jede Ausübung eines vorzüglichen Talents, welches in dem gegenwärtigen Falle noch besonders zu Verbreitung nützlicher Kenntnisse dienen kann, allemal schätzbar sein muß, gelegentlich wieder auf diesen Gegenstand zurückkehren.

Ueber die Behandlungsart des ältern bisher bekannten Holzschnittes könnte uns Herr Unger,*) als welcher darin vorzügliche Geschicklichkeit besitzt, am Besten aufklären; vielleicht würden wir indeß auch mit den englischen Handgriffen bekannt, um solche nach Deutschland überzupflanzen.**)

---

*) Johann Friedrich Unger (1750—1804, zugleich Buchdrucker und Buchhändler), Verleger der von 1792 bis 1800 erschienenen Ausgabe von Goethe's Werken, auch Mitglied der Akademie der bildenden Künste in Berlin, Professor an derselben und Lehrer der Holzschneidekunst.

**) In dem letzten Hefte der Propyläen (III. 2. S. 173) findet sich unter den „Kurzgefaßten Miszellen" noch folgende auf obigen Gegenstand bezügliche Notiz Goethe's: „In zwei neuen Holzschnitten übte Herr Unger in Berlin mit glücklichem Erfolg die Manier aus, deren sich die Engländer Bewick und Anderson bedient haben, von welchen wir im zweiten Stück des ersten Bandes der Propyläen Nachricht gegeben. Das eine der erwähnten Stücke ist eine kleine Vignette vor dem siebenten Theil der neuen Schriften des Herausgebers, das andere etwas größer, mit mehreren allegorischen Figuren. Besonders ist die Ausführung des letztern musterhaft sauber gerathen."

Zu malende Gegenstände.*)

Nachdem ich über Vieles gleichgiltig geworden, betrübt es mich noch immer und in der neuesten Zeit sehr oft, wenn ich des bildenden Künstlers Talent und Fleiß auf ungünstige, widerstrebende Gegenstände verwendet sehe; daher kann ich mich nicht enthalten, von Zeit zu Zeit auf einiges Vortheilhafte hinzudeuten.

Eine so zarte wie einfache Darstellung gäbe jene jugendlich-unverdorbene reife Jungfrau Thisbe,**) die an der gesprungenen Wand horcht. Wer den Gesichtsausdruck und das Behaben eines blühenden, in Liebe befangenen Mädchens, dem Ort und Stelle einer Zusammenkunft ins Ohr geraunt wird, vollkommen darzustellen wüßte, sollte gepriesen werden.

Nun aber zum Heiligsten überzugehen, wüßte ich in dem ganzen Evangelium keinen höhern und ausdruckvollern Gegenstand als Christus, der, leicht über das Meer wandelnd, dem sinkenden Petrus zu Hilfe tritt. Die göttliche und menschliche Natur des Erlösers ist in keinem andern Falle den Sinnen und so identisch darzustellen, ja der ganze Sinn der christlichen Religion nicht besser mit Wenigem auszudrücken. Das Uebernatürliche, das dem Natürlichen auf eine übernatürlich-natürliche Weise zu Hilfe kommt und deshalb das augenblickliche Anerkennen der Schiffer und Fischer, daß der Sohn Gottes bei ihnen gegenwärtig sei, hervorruft, ist selten gemalt worden, so wie es zugleich für den lebenden Künstler von großem Vortheil ist, daß es Raphael nicht unternommen; denn mit ihm zu ringen ist so gefährlich als mit Phanuel. (1. B. Mos. XXXII.)***)

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, IV. Band. 1832. T.-A. S. 262—263.

**) Für die Erzählung, die auch in Shakespeare's „Sommernachtstraum" benutzt ist, vgl. Ovid's Metamorph., IV. 55 f.

***) Es kann nur V. 24 des bezeichneten Kapitels gemeint sein: „Und [Jakob] blieb allein. Da rang ein Mann mit ihm, bis die Morgenröthe anbrach." Es ist Gott selbst; denn Phanuel, eigentlich Pnuel oder Pniel (V. 31), bedeutet „Angesicht Gottes".

Beispiele symbolischer Behandlung.*)

Folgendes sind Beispiele von demjenigen, was die Kunst nur auf ihrer höchsten Stufe erreichen kann, von der Symbolik, die zugleich sinnliche Darstellung ist; und zwar sollte dieser hohe Gewinn einem jeden geistreichen Menschen fühlbar und einsichtlich sein; denn hier bestrebte sich die Darstellung des möglichsten Lakonismus.

Diana und Aktäon.**)

Aus der Ferne schaut ein junger Jäger unter einem durchbrochenen Felsbogen ein nacktes weibliches dämonisches Wesen von der größten Schönheit. Schon ist er herbeigeeilt, hat sie lüstern in der Nähe beschaut; sie besprengt ihn mit zauberischem Wasser, er nimmt sogleich die Hirschnatur an. Einer seiner getreuen Hunde ist schon an ihm aufgesprungen und hat sich im Schenkel eingebissen; auf der andern Seite ist er von einem zweiten heranstürmenden bedroht, und indem er sich mit seinem aufgehobenen Krummstabe zu wehren trachtet, wird er durch die aufsprossenden Geweihe am Zuschlagen gehindert.

Wer dieses Bild zu schauen das Glück hat, möge von dem hohen Sinne desselben durchdrungen werden.

*

Ein zweites,

Iphigenia in Aulis,

auch erst neuerlich ausgegraben, wird uns durch Reisende mitgetheilt.

Im Mittelgrunde tragen zwei Opferdiener die ohnmächtige

*) Goethe's Nachgelassene Werke, IV. Band. 1832. T.-A. S. 222—223.
**) Für die Erzählung vgl. Ovid's Metamorph., III. 143 f., und Hygin, Fab. 181.

Jungfrau gegen eine Statue der Artemis. Links vom Zuschauer eilt der behende, in seinen Mantel sich verhüllende Agamemnon davon. An der Rechten erscheint Kalchas mit entblößtem Stahl, dem Vater mit dem Blick, der Tochter mit der Schärfe drohend.

Hier stellt sich noch reiner, in einfacher Handlung, die Absicht hin, nur das Nothwendigste dieses ungeheuren Ereignisses vor die Augen zu bringen, und zwar so, daß es durch Mannichfaltigkeit der Charaktere, durch symmetrische, wohlgefällige Stellung und durch Farbengebung ein angenehmes Wandbild erzwecken mag.

Vortheile, die ein junger Maler haben könnte,
der sich zuerst bei einem Bildhauer in die Lehre gäbe.*)

Der sogenannte Historienmaler hat in Hinsicht des Gegenstandes mit dem Bildhauer einerlei Interesse. Er soll den Menschen kennen lernen, um ihn dereinst in bedeutenden Augenblicken darzustellen.

Beim Bildhauer lernt er Proportion, Anatomie und Formen, wenn er sich auch nur unter dessen Anleitung im Zeichnen übte; allein er findet auch Unterricht im Modelliren, welches ihm künftig bei seiner Kunst vom größten Nutzen sein wird. Denn wie der Maler es mit der Richtigkeit seiner Theile oft nicht so genau nimmt, so pflegt er auch nur die eine Seite der Erscheinung zu betrachten; beim Modelliren hingegen, besonders des Runden, lernt er den körperlichen Werth des Inhalts schätzen; er lernt die einzelnen Theile nicht nach dem aufsuchen, was sie scheinen, sondern nach dem, was sie sind; er wird auf die unzähligen kleinen Vertiefungen und Erhöhungen aufmerksam, die über die Oberfläche des Körpers gleichsam ausgesäet sind und die er bei einem einfachen malerischen Lichte nicht einmal bemerken kann. Er lernt sowol den Gliedermann drapiren und die rechten Falten aussuchen, als auch sich selbst die feststehenden Figuren von Thon modelliren, um seine Gewänder darüber zu legen und sein Bild darnach auszuführen. Er lernt die vielen Hilfsmittel kennen, die nöthig sind, um etwas Gutes hervorzubringen, und eine solche Anleitung wird ihm nützen, daß er, wenn sein Genie irgend hinreicht, wahr und richtig, ja zuletzt vollendet werden kann. Denn seinen Gemälden wird die Basis nicht fehlen, und wenn er von einem Punkte mit dem Bildhauer ausgeht, so wird er nicht, wie es öfters geschieht, sich nur desto weiter zurück fühlen, je weiter er vorwärts kommt; besonders wird er die Richtigkeit dieser Grundsätze einsehen, wenn ihn sein Geschick nach Rom führen sollte.

---

*) Goethe's Nachgel. Werke, IV. 1832. S. 260 f., mit der Jahrzahl 1797.

Blumenmalerei.*)

Wenngleich die menschliche Gestalt, und zwar in ihrer Würde und Gesundheitsfülle, das Hauptziel aller bildenden Kunst bleibt, so kann doch keinem Gegenstande, wenn er froh und frisch in die Augen fällt, das Recht versagt werden, gleichfalls dargestellt zu sein und im Nachbild ein großes, ja größeres Vergnügen zu erwecken, als das Urbild nur immer erregen konnte. Wir schränken uns hier auf die Blumen ein, die sehr frühe als Vorbilder vom Künstler ergriffen werden mußten. Der alten Kunst waren sie Nebensache; Pausias von Sicyon**) malte Blumen zum Schmuck seines geliebten Sträußermädchens; dem Architekten waren Blätter, Knospen, Blumen und von daher abgeleitete Gestalten als Zierde seiner starren Flächen und Stäbe höchst willkommen, und noch sind uns hievon die köstlichsten Reste geblieben, wie Griechen und Römer bis zum Uebermaß mit wandelbaren Formen der vegetirenden Welt ihren Marmor belebt.

Ferner zeigt sich auf den Thüren des Ghiberti***) die schönste Anwendung von Pflanzen und des mit ihnen verwandten Geflügels. Luca della Robbia†) und seine Sippschaft umgaben mit bunt verglasten, hocherhabenen Blumen- und Fruchtkränzen anbetungswerthe, heilige Bilder. Gleiche Fruchtfülle bringt Johann von Udine††) dar in den köstlich gedrängten Obstgehängen der Vatikanischen Logen, und noch manche dergleichen, selbst ungeheuer lastende Festone verzieren Fries an Fries die Säle Leo's X. Zu gleicher Zeit finden wir auch kolossale und niedliche Pergamentblätter, heiligen und frommen

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, I. Bandes 3. Heft. 1817. S. 81 ff.

**) Vgl. Goethe's Werke, II. S. 41.

***) Vgl. Goethe's Werke, XXX. S. 413, dritte Note.

†) Luca della Robbia in Florenz (1399—1480), Künstler in Thon, Erz und Marmor; unter „seiner Sippschaft" sind sein Neffe Andrea und dessen Söhne Giovanni und Girolamo verstanden, wol auch die von ihm begründete Schule.

††) Johann von Udine, genannt Manni (1487—1564), als Maler und Stukkaturkünstler in verschiedenen Städten, namentlich in Rom thätig.

Inhalts, zum Beginn und am Rande mit bewundernswürdig nachgebildeten Blumen und Früchten reichlich verziert.

Und auch später war Vegetation wie Landschaft nur Begleiterin menschlicher Gestalten, bis nach und nach diese untergeordneten Gegenstände durch die Machtgewalt des Künstlers selbstständig erschienen und das Hauptinteresse eines Bildes zu bewirken sich anmaßten.

Manche Versuche vorbeigehend, wenden wir uns zu denen Künstlern, die in den Niederlanden zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ihr Glück auf die Blumenliebe reicher Handelsherren gründeten, auf die eigentliche Blumisterei, welche mit unendlicher Neigung ausgesuchte Floren durch Kultur zu vervielfältigen und zu verherrlichen trachtete. Tulpe, Nelke, Aurikel, Hyazinthe wurden in ihrem vollkommensten Zustande bewundert und geschätzt; und nicht etwa willkürlich gestand man Vollkommenheiten zu, man untersuchte die Regeln, wonach etwas gefallen konnte, und wir wagen die Schätzung der Blumenliebhaber als wohlüberdacht anzuerkennen und getrauen uns, durchaus etwas Gesetzliches darin nachzuweisen, wornach sie gelten ließen oder forderten.

Wir geben hier die Namen der Künstler, deren Arbeit wir bei Herrn Doktor Grambs*) in Frankfurt am Main in farbigen Aquarellzeichnungen mit Augen gesehn.

Morel aus Antwerpen,**) blühte um 1700.	Oswald Wyne.
	Van Loo.
Maria Sibylla Merian, desgleichen.	Robb.
	Roedig.
Joh. Bronkhorst, geb. 1648.	Johann van Os.
Hermann Henstenburgh, geb. 1667.	Van Brüssel, um 1780.
Johann van Huysum, geb. 1682, gest. 1749.	Van Leen.
	Wilhelm Hendricus.***)

*) Besitzer einer Sammlung von Gemälden, Kupferstichen und Handzeichnungen in Frankfurt a. M., die öfters in Goethe's Aufsatze „Aus einer Reise am Rhein, Main und Neckar“, dann auch in den „Tag- und Jahresheften“ von 1815 erwähnt wird.

**) Jan Evert Morel, geboren 1777 in Amsterdam, nicht in Antwerpen. — Maria Sibylla Merian aus Frankfurt a. M., geb. 1647, starb 1717 in Amsterdam. — Johann Bronkhorst aus Leyden, starb 1627, — Hermann Henstenburgh 1726. — Oswald Wyne 1739—1800. — Carle van Loo aus Nizza, geb. 1705, starb 1765 in Paris. — Jan van Os 1744—1808.

***) Wol identisch mit Wijbrand Hendriks aus Amsterdam, geboren 1744, gestorben in Harlem 1831.

Nähere Nachrichten von den neuern Künstlern würden sehr willkommen sein.

Ob nun schon Sibylle Merian, wahrscheinlich angeregt durch des hochverdienten, viel jüngern Karl Plumier*) Reiseruf und Ruhm, sich nach Surinam wagte und in ihren Darstellungen sich zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Naturbeschauung und malerischen Zwecken hin und her bewegte, so blieben doch alle folgenden großen Meister auf der Spur, die wir angedeutet; sie empfingen die Gegenstände von Blumenliebhabern; sie vereinigten sich mit ihnen über den Werth derselben und stellten sie in dem vollsten ästhetischen Glanze dar. Wie nur Licht und Schatten, Farbenwechsel und Widerschein irgend spielen wollten, ließ sich hier kunstreich und unerschöpflich nachbilden. Diese Werke haben den großen Vortheil, daß sie den sinnlichen Genuß vollkommen befriedigen. Blumen und Blüthen sprechen dem Auge zu, Früchte dem Gaumen, und das beiderseitige Behagen scheint sich im Geruch aufzulösen.

Und noch lebt in jenen wohlhäbigen Provinzen derselbe Sinn, in welchem Huysum, Rachel Ruysch**) und Seghers***) gearbeitet, indessen die übrige Welt sich auf ganz andere Weise mit den Pflanzen beschäftigte und eine neue Epoche der Malerkunst vorbereitete. Es lohnt wol der Mühe, gerade auf dem Wendepunkt diese Bemerkung zu machen, damit auch hier die Kunst mit Bewußtsein ans Werk schreite.

Die Botanik huldigte in früher Zeit dem Apotheker, Blumisten und Tafelgärtner; diese forderten das Heilsame, Augenfällige, Geschmackreiche, und so war Jedermann befriedigt; allein die Wissenschaft, begünstigt vom rastlosen Treiben des Handels und Weltbewegens, erwarb sich ein Reich, das über Unendlichkeiten herrschte. Nun waren ihr Geschöpfe sogar verächtlich, die nur nützlich, nur schön, wohlriechend und schmackhaft sein wollen; das Unnützeste, das Häßlichste umfaßte sie mit gleicher Liebe und Antheil.

Diese Richtung mußte der Künstler gleichfalls verfolgen;

---

*) Plumier lebte von 1646—1707, so daß er sogar älter ist als M. S. Merian.

**) Rachel Ruysch, niederländische Blumenmalerin, 1635—1681. Man vgl. über sie auch das sehr anerkennende Urtheil in dem Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.“

***) Daniel Seghers (1590 — 1661), berühmter Blumenmaler aus Antwerpen.

denn obgleich der Gesetzgeber Linné seine große Gewalt auch dadurch bewies, daß er der Sprache Gewandtheit, Fertigkeit, Bestimmungsfähigkeit gab, um sich an die Stelle des Bildes zu setzen, so kehrte doch immer die Forderung des sinnlichen Menschen wieder zurück, die Gestalt mit einem Blick zu übersehen, lieber als sie in der Einbildungskraft erst aus vielen Worten aufzuerbauen.

Welchem Naturfreund wäre nun vorzuerzählen nöthig, wie weit die Kunst, Pflanzen sowol der Natur als der Wissenschaft gemäß nachzubilden, in unsern Tagen gestiegen sei? Will man treffliche Werke vorzählen, wo soll man anfangen, wo soll man enden?

Hier sei uns eins für alle gegeben.

A Description of the Genus **Pinus** by Lambert. London 1803.

Der in seiner Kunst vollendete und sie zu seinen Zwecken geistreich anwendende Ferdinand Bauer stellt die verschiedenen Fichtenarten und die mannichfaltigen Umwandlungen ihrer Aeste, Zweige, Nadeln, Blätter, Knospen, Blüthen, Früchte, Fruchthüllen und Samen zu unserer größten Zufriedenheit durch das einfache Kunstmittel dar, daß er die Gegenstände in ein volles freies Licht setzt, welches dieselben in allen ihren Theilen nicht allein umfaßt, sondern ihnen auch durch lichte Widerscheine überall die größte Klarheit und Deutlichkeit verleiht. Eine solche Behandlungsart gilt hauptsächlich bei diesem Gegenstand; Zweige, Nadeln, Blüthen haben in genanntem Geschlecht eigentlich keinen Körper; dagegen sind alle Theile durch Lokalfarben und Tinten so unendlich von einander abgesetzt und abgestuft, daß die reine Beobachtung solcher Mannichfaltigkeit uns das Abgebildete als wirklich vor Augen bringt. Jede Farbe, auch die hellste, ist dunkler als das weiße Papier, worauf sie getragen wird, und es bedarf also hier weder Licht noch Schatten, die Theile setzen sich unter einander und vom Grunde genugsam ab; und doch würde diese Darstellung noch immer etwas Chinesisches behalten, wenn der Künstler Licht und Schatten aus Unkunde nicht achtete, anstatt daß er hier aus Weisheit Beides vermeidet; sobald er aber dessen bedarf, wie bei Aesten und Zapfen, die sich körperlich hervorthun, weiß er mit einem Hauch, mit einem Garnichts nachzuhelfen, daß die Körper sich runden und doch ebenso wenig gegen den Grund abstechen. Daher wird man beim Anblick dieser Blätter bezaubert; die

Natur ist offenbar, die Kunst versteckt, die Genauigkeit groß, die Ausführung mild, die Gegenwart entschieden und befriedigend, und wir müssen uns glücklich halten, aus den Schätzen der großherzoglichen Bibliothek dieses Musterwerk uns und unsern Freunden wiederholt vorlegen zu können.

Denke man sich nun, daß mehrere Künstler im Dienste der Wissenschaft ihr Leben zubringen, wie sie die Pflanzentheile nach einer sich ins Unendliche vermannichfaltigenden und doch noch immer fürs Anschauen nicht hinreichenden Terminologie durchstudiren, wiederholt nachbilden und ihrem scharfen Künstlerauge noch das Mikroskop zu Hilfe rufen, so wird man sich sagen: es muß endlich Einer aufstehen, der diese Abgesondertheiten vereinigt, das Bestimmte festhält, das Schwebende zu fassen weiß; er hat so oft, so genau, so treu wiederholt, was man Geschlecht, Art, Varietät nennt, daß er auswendig weiß, was da ist, und ihn nichts irrt, was werden kann.

Ein solcher Künstler habe nun auch denselben innern Sinn, den unsere großen niederländischen Blumenmaler besessen, so ist er immer in Nachtheil; denn jene hatten nur Liebhaber des Auffallendschönen zu befriedigen, er aber soll im Wahren und durchs Wahre das Schöne geben; und wenn jene im beschränkten Kreise des Gartenfreundes sich behaglich ergingen, so soll er vor einer unübersehbaren Menge von Kennern, Wissenden, Unterscheidenden und Aufstechenden sich über die Natürlichkeit kontroliren lassen.

Nun verlangt die Kunst, daß er seine Blumen nach Form und Farbe glücklich zusammenstelle, seine Gruppen gegen das Licht zu erhöhe, gegen die Seiten schattend und halbschattig abrunde, die Blüthen erst in voller Ansicht, sodann von der Seite, auch nach dem Hintergrunde zu fliehend sehen lasse und sich dabei dergestalt bewähre, daß Blatt und Blättchen, Kelch und Anthere eine Spezialkritik aushalte und er zugleich im Ganzen Künstler und Kunstkenner zu befriedigen, den unerläßlichen Effekt dargeben und leisten soll. — —

Daß irgend Jemand eine solche Aufgabe zu lösen unternähme, würden wir nicht denken, wenn wir nicht ein paar Bilder vor uns hätten, wo der Künstler geleistet hat, was einem Jeden, der sich's blos einbilden wollte, völlig unmöglich scheinen müßte.

Glasmalerei.*)

Zu Köln am Rheine befand sich eine sehr ansehnliche Sammlung gemalter Fenster und einzelner Scheiben, welche am 3. Junius des vergangenen Jahres verauktionirt werden sollte. Ihr weiteres Schicksal, und ob sie partieweis beisammen geblieben oder sich gänzlich zerstreute, ist uns unbekannt. Hier soll auch vornehmlich von dem auf 36 Seiten in Quarto gedruckten Katalog die Rede sein, welcher in seiner Art für musterhaft gelten kann. Der Verfasser sondert die Fenster und einzelnen Scheiben der Sammlung in fünf verschiedene Abtheilungen und nimmt für jede Abtheilung eine besondere Epoche der Glasmalerei an, von deren Unterschied und Eigenthümlichkeiten er mit Sachkenntniß und Kunstverstand kurze Erläuterungen giebt. Die ganze Sammlung bestund aus 247 Nummern, und das Verzeichniß giebt genaue Nachricht von dem, was jede darstellt, wie sie ausgeführt sei, über die Zeiten, denen sie angehören, über die Beschädigungen, die Gestalt und Größe einer jeden. Für die Geschichte der Glasmalerei wird dieses Verzeichniß einen bleibenden Werth behalten.

*

Mit den so fleißig als schön nachgebildeten bunten Glasfenstern hat Herr Müller den Kunstfreunden ein angenehmes Geschenk gemacht und kann ihres Dankes gewiß sein; es ist ein löbliches Trachten, dergleichen vergängliche, mannichfaltigen Zufällen ausgesetzte Denkmale, durch vervielfältigte Nachbildung gesichert, der Zukunft aufzubewahren. Sie sind in doppelter Beziehung schätzbar, einmal in geschichtlicher, da sie Bildnisse andenkenswürdiger Personen, auch Wappenschilde vormals blühender Familien enthalten; sodann hat nicht selten auch die Kunst sich an dergleichen gemalten Fenstern auf eine sehr ehrenwerthe Weise gezeigt und mitunter sogar Vortreffliches geleistet.

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IX. 1833. T.-A. S. 161 f.

Nachricht von altdeutschen, in Leipzig entdeckten Kunstschätzen.*)

Es befindet sich wol keine Kirche in der Christenheit, deren frühere Gemälde, Statuen oder sonstige Denkmale nicht neuern Bedürfnissen oder verändertem Kunstgeschmack einmal weichen müssen. Glücklich, wenn sie nicht völlig zerstört, sondern, wenngleich ohne sorgfältigen Bedacht, jedoch durch günstiges Geschick einigermaßen erhalten werden.

Dieses Letztere ist der Fall mit einer Anzahl alter Gemälde, welche sonst die Zierden der Leipziger Kirchen gewesen, aber herausgenommen und auf die Gewölbe dieser Gebäude gestellt worden. Sie befinden sich freilich in einem traurigen Zustande, doch an ihrer Wiederherstellung ist nicht durchaus zu verzweifeln. Die Entdeckung dieser bedeutenden Schätze sind wir Herrn Quandt schuldig, einem jungen Handelsmann, der mit Enthusiasmus für die Kunst schöne Kenntnisse derselben verbindet, auch Geschmack und Einsichten auf Reisen geläutert hat. Unter dem Schutz und mit Begünstigung der hohen Behörden, dem Beistande des Herrn Doktor Stieglitz**) und thätiger Mitwirkung

*) Morgenblatt, Nr. 69. Den 22. März 1815. — Genauere Nachrichten über das Ganze giebt das „Verzeichniß der Kunstwerke im städtischen Museum zu Leipzig, 1872", dessen Verfasser, der Museums-Direktor Dr. Max Jordan, auch auf den vorliegenden Aufsatz Goethe's Rücksicht nimmt. Danach sind die betreffenden Gemälde im 15. und 16. Jahrhundert in die Nikolaikirche gestiftet, aber im vorigen Jahrhundert bei der Aufreißung derselben in eine Rumpelkammer unter dem Kirchendach gekommen. Dort entdeckte sie 1815 J. G. von Quandt unter Schutt und Moder, zum Theil sogar als Scheidewände für einen Taubenschlag benutzt. Bis zur Gründung des Museums 1837 waren die Gemälde dann in der Stadtbibliothek aufbewahrt. — Indessen sind nicht alle die im Späteren erwähnten Bilder wirklich aufgestellt, sondern sie befinden sich zum Theil wegen Mangels an Platz in der Vorrathskammer.

**) Christian Ludwig Stieglitz (1756--1836), auch als Kunstschriftsteller namentlich über Architektur bekannt.

der HH. Hellig und Lehmann hat derselbe mehrere kostbare Bilder vom Untergange gerettet, und man hofft, durch Reinigung und Restauration sie wieder genießbar zu machen. Die Nachrichten, welche wir davon erhalten, bringen wir um so schneller ins Publikum, als bei bevorstehender Jubilate-Messe gewiß jeder Kunstfreund und Kenner sich nach diesen Tafeln erkundigen und durch Theilnahme das glücklich begonnene Unternehmen befördern wird.

Vorläufig können wir Folgendes mittheilen.

Sechs Gemälde auf Goldgrund.*)

Die Lichter in den Gewändern mit Gold gehöht.

1. Ein Ecce Homo, mit der Jahrzahl 1498.

2. Eine Krönung Mariä,**) viel älter. Zu aller Mangelhaftigkeit der Zeichnung ist sehr viel zartes Gefühl gesellt.

3. Eine Dreifaltigkeit. Gott Vater, die Leiche des Sohns im Schooße haltend. Unzählige Engel umgeben die erhabene Gruppe. Auf der Erde ruhen drei Verstorbene.***) Auf der einen Seite kniet Maria, auf der andern der heilige Sebastian, welche betend den Todesschlummer der Schlafenden bewachen.

4. Verfolgung der ersten Christen. Die Köpfe so schön und gefühlvoll, daß sie an Holbein erinnern.

5. Geschichte des Lazarus.†) Hände und Füße nicht zum Besten gezeichnet, die Köpfe hingegen von der größten Schönheit, dem edelsten und rührendsten Ausdruck.

Bilder des ältern Cranach.

1. Die Verklärung.††) Christus ist eine wahre Vergötterung des Menschen. Die erhabenen Gestalten des Himmels

---

*) Von diesen stehen im Leipziger Katalog nur 2, 3 u. 5 unter Nr. 246, 248 u. 236, die beiden ersten ausdrücklich als aus der Nikolaikirche stammend bezeichnet.

**) Das Bild ist der Abtheilung „Oberdeutsche Schule des 15. Jahrhunderts" zugewiesen, der Meister unbekannt.

***) Nach dem Katalog „Sterbende".

†) Unter der Rubrik „Unbekannte Meister des 16. Jahrhunderts", als „Verklärung Christi auf Tabor."

††) Unter Nr. 45 des Katalogs. -- Nach der Angabe von Chr. Schuchardt („Goethe's italienische Reise", II. S. 303) ist dies Bild nur theilweise von dem älteren Cranach, der von 1470 oder 1472 bis 1553 lebte.

umgeben ihn; auf dem Hügel ruhen die Jünger im wachen Traume. Eine herrliche Aussicht eröffnet sich dem Auge weit über das Meer und über ein reichbebautes Vorgebirge. Das Bild ist ein Moment, ein Guß des Gedankens, vielleicht der höchste, gunstreichste Augenblick in Cranach's Leben.

2. Die Samariterin.*) Christus, voll hoher männlicher Würde, Weisheit und Huld, spricht wohlwollend und ernst zu dem jugendlich sorglosen Weibe, welche ohne Beschauung das Leben genußreich auf sich einwirken ließ und es heiter hinnahm. Von den gehaltvollen Worten ergriffen, kehrt ihr Blick zum ersten Mal sich in ihr Inneres.

3. Die Kreuzigung.**) Auf der einen Seite stehen, in tiefen Schmerz versunken, die Freunde des Heilandes, auf der andern in unerschütterlich roher Kraft die Kriegsknechte. Der Hauptmann allein blickt gedankenvoll zu dem Gekreuzigten empor, sowie auch einer von den Priestern. Diese drei Bilder sind von beträchtlicher Größe.

4. Der Sterbende.***) Ungefähr zwanzig Zoll breit und einige dreißig Zoll hoch. Die größte Figur im Vordergrunde hat ungefähr vier Zoll. Die Komposition ist reich und erfordert eine weitläufige Beschreibung, daher nur so viel zur Einleitung: Unten liegt der Sterbende, dem die letzte Oelung ertheilt wird; an dessen Bette kniet die Gattin; die Erben hingegen untersuchen Kisten und Kasten. Ueber dem Sterbenden erhebt sich dessen Seele, welche sich auf der einen Seite von Teufeln ihre Sünden vorgehalten sieht, auf der andern von Engeln Vergebung vernimmt. Oben zeigt sich in Wolken die Dreieinigkeit, mit Engeln und Patriarchen umgeben. Noch höher befindet sich ein Abschnitt, auf dem eine Kirche vorgestellt ist, zu welcher sich Betende nahen. Nicht zu beschreiben ist die Zartheit, womit dieses Bild ausgeführt ist, und vorzüglich haben die größten wie die kleinsten Köpfe eine musterhafte Vollendung und Ausführung; auch findet sich sehr selten hier etwas Verschobenes, das in Cranach's Köpfen oft vorkommt.

Dieses Bild diente zur Zierde des Grabmals eines Herrn

*) Unter Nr. 41 als „Christus und die Samariterin".

**) Unter Nr. 241 als „Kreuzigung Christi". Das Bild trägt die Jahrzahl 1554 und ist der Abtheilung „Cranach's Schule" zugewiesen.

***) Unter Nr. 40 mit der Beschreibung Goethe's. – Ueber die Bedeutung des Bildes vgl. Schuchardt: „L. Cranach's Leben und Werke. Leipzig, 1851."

Schmidburg, der nach der Inschrift*) im Jahr 1518 starb. Aus dieser Zeit muß also auch dieses Bild sein, worauf Cranach's Monogramm steht.

Bilder des jüngern Cranach.**)

1. Allegorisches Bild. Auf die Erlösung deutend. — Es hat dasselbe im Allgemeinen der Anordnung, in den Gruppen und in der einnehmenden Idee große Aehnlichkeit mit dem Altargemälde in Weimar, das wir durch Kupferstich und Beschreibung kennen; es ist jedoch kleiner.

Im Vordergrunde der Heiland am Kreuze, diesem zur Linken der auferstandene Heiland***) und der mit der Gottheit versöhnte Mensch. Christus deutet mit seiner rechten Hand nach seiner Leidensgestalt, und der Mann an seiner Seite faltet verehrend die Hände. Beide sind überaus edle, schöne Köpfe, das Nackende besser als gewöhnlich gezeichnet, und das Kolorit zart und warm. Die Gruppe der Hirten, die Erhöhung der Schlange, das Lager, Moses und die Propheten sind fast ganz so wie zu Weimar. Unter dem Kreuze ist das Lamm; doch steht ein wunderschönes Kind daneben mit der Siegesfahne. Zur Rechten des Gekreuzigten sehen wir im Hintergrunde das erste Menschenpaar in Eintracht mit der Natur; das scheue Wild weidet noch vertraulich neben den Menschen.

Weiter vorn wird ein Mann von Tod und Teufel verfolgt. Im Vorgrunde steht der Heiland zum dritten Mal. Unter seinen Füßen bricht das Gerippe des Todes zusammen, und ohne Haß, ohne Zorn, ohne Anstrengung stößt Christus dem gekrönten Ungeheuer den krystallnen Speer, auf welchem die Fahne des Sieges weht, in den Rachen. Unzählige Verdammte, worunter wir größtentheils Mönche, Nonnen und Geistliche vom höchsten Rang erblicken, gehen befreit hervor und preisen den Herrn und Retter. Dieser Christus ist jenem auf dem Bilde in Weimar sehr ähnlich, nur in entgegengesetzter Richtung gezeichnet.

---

*) Die Inschrift lautet: „Patri op. Henricus Schmitborg Lipsiensis jurium doctor fieri fecit an. ab incar. do. MDXVIII.“ Außerdem sind noch zwei andere lateinische Inschriften auf dem Bilde.

**) Lukas Cranach der Jüngere lebte von 1515 –1586.

***) Nach Schuchardt (II. S. 305) ist die Gestalt Johannes der Täufer, ebenso wie auf den vielen andern Cranach'schen Darstellungen dieses Gegenstandes.

Den untern Theil der Tafel füllt ein zahlreiches Familiengemälde. Auf dem Stamme des Kreuzes ist Cranach's Monogramm und die Jahrzahl 1557, woraus zu folgen scheint, da Cranach 1553 gestorben, dieses Bild sowie das folgende seien von seinem Sohne gemalt.

2. Die Auferstehung*) mit der Jahrzahl 1559. Es wäre werth, zu untersuchen, wodurch die Werke des jüngern Cranach sich von denen seines Vaters unterscheiden. Es scheint mir das Bild mit der Jahrzahl 1557 im eigentlichsten Sinne mehr gemalt als die andern. Es ist darin eine Untermalung unter den Lasuren zu bemerken, dahingegen die ältern Bilder mehr in Oel lasirte Zeichnungen zu nennen sind. Und so wäre es denn nicht unwahrscheinlich, daß diese letztern Gemälde sich von Cranach dem Sohn, jene erstern hingegen von Cranach dem Vater herschreiben.

Im März 1815.

---

*) Nr. 47 des Katalogs mit der Jahreszahl 1554.

Ruysdael als Dichter.*)

Jakob Ruysdael, geboren zu Harlem 1635, fleißig arbeitend bis 1681, ist als einer der vortrefflichsten Landschaftsmaler anerkannt. Seine Werke befriedigen vorerst alle Forderungen, die der äußere Sinn an Kunstwerke machen kann. Hand und Pinsel wirken mit größter Freiheit zu der genauesten Vollendung. Licht, Schatten, Haltung und Wirkung des Ganzen läßt nichts zu wünschen übrig. Hievon überzeugt der Anblick sogleich jeden Liebhaber und Kenner. Gegenwärtig aber wollen wir ihn als denkenden Künstler, ja als Dichter betrachten, und auch hier werden wir gestehen, daß ein hoher Preis ihm gebühre.

Zum gehaltreichen Texte kommen uns hiezu drei Gemälde der königlich sächsischen Sammlung zu Statten, wo verschiedene Zustände der bewohnten Erdoberfläche mit großem Sinn dargestellt sind, jeder einzeln, abgeschlossen, konzentrirt. Der Künstler hat bewunderungswürdig geistreich den Punkt gefaßt, wo die Produktionskraft mit dem reinen Verstande zusammentrifft, und dem Beschauer ein Kunstwerk überliefert, welches, dem Auge an und für sich erfreulich, den innern Sinn aufruft, das Nachdenken anregt und zuletzt einen Begriff ausspricht, ohne sich darin aufzulösen oder zu verkühlen. Wir haben wohlgerathene Kopien dieser drei Bilder vor uns und können also darüber ausführlich und gewissenhaft sprechen.

I.

Das erste Bild stellt die successiv bewohnte Welt zusammen dar. Auf einem Felsen, der ein begrenztes Thal überschaut, steht ein alter Thurm, nebenan wohlerhaltene neuere Baulichkeiten.**) An dem Fuße des Felsen eine ansehnliche

*) Morgenblatt, Nr. 107. Den 3. Mai 1816.

**) Der Stich von Ruysdael's „Wasserfall", den J. J. Freidhoff 1797 dem Herzog Friedrich Franz von Dessau widmete, stimmt zu dieser Beschreibung nur zum Theil; von „wohl erhaltenen Baulichkeiten" ist in demselben nichts zu entdecken.

Wohnung behaglicher Gutsbesitzer. Die uralten hohen Fichten um dieselbe zeigen uns an, welch ein langer friedlich vererbter Besitz einer Reihe von Abkömmlingen an dieser Stelle gegönnt gewesen. Im Grunde am Abhange eines Berges ein weithingestrecktes Dorf, gleichfalls auf Fruchtbarkeit und Wohnlichkeit dieses Thals hindeutend. Ein starkströmendes Wasser stürzt im Vordergrunde über Felsen und abgebrochene schlanke Baumstämme, und so fehlt es denn nicht an dem allbelebenden Elemente, und man denkt sich sogleich, daß es ober- und unterhalb durch Mühlen und Hammerwerke werde benutzt sein. Die Bewegung, Klarheit, Haltung dieser Massen beleben köstlich das übrige Ruhende. Daher wird auch dieses Gemälde der Wasserfall genannt. Es befriedigt Jeden, der auch nicht gerade in den Sinn des Bildes einzudringen Zeit und Veranlassung hat.

II.

Das zweite Bild, unter dem Namen des Klosters berühmt, hat bei einer reichern, mehr anziehenden Komposition die ähnliche Absicht: im Gegenwärtigen das Vergangene darzustellen, und dies ist auf das Bewundernswürdigste erreicht, das Abgestorbene mit dem Lebendigen in die anschaulichste Verbindung gebracht.

Zu seiner linken Hand erblickt der Beschauer ein verfallenes, ja verwüstetes Kloster, an welchem man jedoch hinterwärts wohlerhaltene Gebäude sieht, wahrscheinlich den Aufenthalt eines Amtmanns oder Schössers, welcher die ehemals hieher fließenden Zinsen und Gefälle noch fernerhin einnimmt, ohne daß sie von hier aus wie sonst ein allgemeines Leben verbreiten.

Im Angesicht dieser Gebäude steht ein vor alten Zeiten gepflanztes, noch immer fortwachsendes Lindenrund, um anzudeuten, daß die Werke der Natur ein längeres Leben, eine größere Dauer haben als die Werke der Menschen; denn unter diesen Bäumen haben sich schon vor mehreren Jahrhunderten bei Kirchweihfesten und Jahrmärkten zahlreiche Pilgrime versammelt, um sich nach frommen Wanderungen zu erquicken.

Daß übrigens hier ein großer Zusammenfluß von Menschen, eine fortdauernde Lebensbewegung gewesen, darauf deuten die an und in dem Wasser übrig gebliebenen Fundamente von Brückenpfeilern, die gegenwärtig malerischem Zwecke die-

nen, indem sie den Lauf des Flüßchens hemmen und kleine rauschende Kaskaden hervorbringen.

Aber daß diese Brücke zerstört ist, kann den lebendigen Verkehr nicht hindern, der sich durch Alles durch seine Straße sucht. Menschen und Vieh, Hirten und Wanderer ziehen nunmehr durch das seichte Wasser und geben dem sanften Zuge desselben einen neuen Reiz.

Auch reich an Fischen sind noch bis auf den heutigen Tag diese Fluthen so wie zu jener Zeit, als man bei Fastentafeln nothwendig ihrer bedurfte; denn Fischer waten diesen unschuldigen Grundbewohnern noch immer entgegen und suchen sich ihrer zu bemächtigen.

Wenn nun die Berge des Hintergrundes mit jungen Büschen umlaubt scheinen, so mag man daraus schließen, daß starke Wälder hier abgetrieben und diese sanften Höhen dem Stockausschlag und dem kleinern Gesträuch überlassen werden.

Aber diesseits des Wassers hat sich zunächst an einer verwitterten, zerbröckelten Felspartie eine merkwürdige Baumgruppe angesiedelt. Schon steht veraltet eine herrliche Buche da, entblättert, entästet, mit geborstener Rinde. Damit sie uns aber durch ihren herrlich dargestellten Schaft nicht betrübe, sondern erfreue, so sind ihr andere, noch volllebendige Bäume zugesellt, die dem kahlen Stamme durch den Reichthum ihrer Aeste und Zweige zu Hilfe kommen. Diesen üppigen Wuchs begünstigt die nahe Feuchtigkeit, welche durch Moos und Rohr und Sumpfkräuter genugsam angedeutet wird.

Indem nun ein sanftes Licht von dem Kloster zu den Linden und weiterhin sich zieht, an dem weißen Stamm der Buche wie im Widerscheine glänzt, sodann über den sanften Fluß und die rauschenden Fälle, über Heerden und Fischer zurückgleitet und das ganze Bild belebt, sitzt nah am Wasser im Vordergrunde, uns den Rücken zukehrend, der zeichnende Künstler selbst, und diese so oft mißbrauchte Staffage erblicken wir mit Rührung hier am Platze so bedeutend als wirksam. Er sitzt hier als Betrachter, als Repräsentant von Allen, welche das Bild künftig beschauen werden, welche sich mit ihm in die Betrachtung der Vergangenheit und Gegenwart, die sich so lieblich durcheinander webt, gern vertiefen mögen.

Glücklich aus der Natur gegriffen ist dies Bild, glücklich durch den Gedanken erhöht, und da man es noch überdies nach allen Erfordernissen der Kunst angelegt und ausgeführt findet,

so wird es uns immer anziehen, es wird seinen wohlverdienten Ruf durch alle Zeiten erhalten und auch in einer Kopie, wenn sie einigermaßen gelang, das größere Verdienst des Originals zur Ahnung bringen.

III.

Das dritte Bild dagegen ist allein der Vergangenheit gewidmet, ohne dem gegenwärtigen Leben irgend ein Recht zu gönnen. Man kennt es unter dem Namen des Kirchhofs. Es ist auch einer. Die Grabmale sogar deuten in ihrem zerstörten Zustande auf ein mehr-als-Vergangenes; sie sind Grabmäler von sich selbst.

In dem Hintergrunde sieht man, von einem vorüberziehenden Regenschauer umhüllt, magere Ruinen eines ehemals ungeheuern, in den Himmel strebenden Doms. Eine freistehende spindelförmige Giebelmauer wird nicht mehr lange halten. Die ganze, sonst gewiß fruchtbare Klosterumgebung ist verwildert, mit Stauden und Sträuchen, ja mit schon veralteten und verdorrten Bäumen zum Theil bedeckt. Auch auf dem Kirchhofe dringt diese Wildniß ein, von dessen ehemaliger frommer Befriedigung keine Spur mehr zu sehen ist. Bedeutende, wundersame Gräber aller Art, durch ihre Formen theils an Särge erinnernd, theils durch große aufgerichtete Steinplatten bezeichnet, geben Beweis von der Wichtigkeit des Kirchsprengels und was für edle und wohlhabende Geschlechter an diesem Orte ruhen mögen. Der Verfall der Gräber selbst ist mit großem Geschmack und schöner Künstlermäßigung ausgeführt; sehr gern verweilt der Blick an ihnen. Aber zuletzt wird der Betrachter überrascht, wenn er weit hinten neue bescheidene Monumente mehr ahnet als erblickt, um welche sich Trauernde beschäftigen — als wenn uns das Vergangene nichts außer der Sterblichkeit zurücklassen könnte.

Der bedeutendste Gedanke dieses Bildes jedoch macht zugleich den größten malerischen Eindruck. Durch das Zusammenstürzen ungeheurer Gebäude mag ein freundlicher, sonst wohlgeleiteter Bach verschüttet, gestemmt und aus seinem Wege gedrängt worden sein. Dieser sucht sich nun einen Weg ins Wüste bis durch die Gräber. Ein Lichtblick, den Regenschauer überwindend, beleuchtet ein paar aufgerichtete, schon beschädigte Grabestafeln, einen ergrauten Baumstamm und -Stock, vor Allem

aber die heranfluthende Wassermasse, ihre stürzenden Strahlen und den sich entwickelnden Schaum.

Diese sämmtlichen Gemälde, so oft kopirt, werden vielen Liebhabern vor Augen sein. Wer das Glück hat, die Originale zu sehen, durchdringe sich von der Einsicht, wie weit die Kunst gehen kann und soll!

Wir werden in der Folge noch mehr Beispiele aufsuchen, wo der reinfühlende, klardenkende Künstler, sich als Dichter erweisend, eine vollkommene Symbolik erreicht und durch die Gesundheit seines äußern und innern Sinnes uns zugleich ergetzt, belehrt, erquickt und belebt.

Skizzen zu Casti's Fabelgedicht: Die redenden Thiere.*)

Diese, von einem vorzüglichen Künstler an die Weimarischen Kunstfreunde gesandt, gaben zu folgenden Betrachtungen Anlaß.

Das Fabelgedicht von Casti bietet zu malerischer Darstellung weniger günstigen Stoff als Reineke Fuchs und andere einzelne Apologen.**) Was gebildet werden soll, muß ein Aeußerliches mit sich führen; wo nichts geschieht, hat der Künstler seine Vortheile verloren. In genanntem Gedichte sind innerliche Zustände die Hauptsache, lebhafte, heftige, kluge, revolutionäre Gesinnungen einer schwachen und doch gewaltsamen und in ihrer Klugheit selbst unklugen, besorgten und sorglosen Despotie entgegengestellt. Als Werk eines geistreichen Mannes hat es große Vorzüge; dem bildenden Künstler aber gewährt es wenige bedeutende Momente. In solchen Fällen betrachtet man ein Bild, und man weiß nicht, was man sieht, wenn man uns gleich sagt, was dabei zu denken wäre.

I. Berathschlagen der Thiere über künftige Regierungsform, ob monarchisch oder republikanisch. Macht eine gute Thiergruppe; wer könnte aber dabei errathen, daß sie berathschlagen?

II. Rede des Löwen als erwählten Königs. Bildet sich gut zusammen, auch drückt sich das Herrische des Löwen, die Nachgiebigkeit der übrigen untergeordneten Geschöpfe deutlich aus.

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, I. Bandes 3. Heft. 1817. S. 70 ff. — Das hier genannte Gedicht von Giambattista Casti (1721—1803) war 1802 in Mailand in 5 Bänden, 1817 in deutscher Uebersetzung in 3 Bänden in Bremen erschienen.

**) Ursprünglich Ausdruck für die Aesopische Fabel und für die allegorische Erzählung überhaupt.

III. Die Krönung des Löwen durch den Ochsen. Ein sinnlicher Akt, macht ein gutes Bild; nur ist die Plumpheit des Krönenden keineswegs erfreulich; man fürchtet, den neuen Monarchen auf der Stelle erdrückt zu sehen.

IV. Das Tatzenlecken; wird spöttisch dadurch der Handkuß vorgestellt. Wir können uns hier der Bemerkung nicht enthalten, daß das Gedicht, mit allen seinen Verdiensten nicht sowol poetisch ironisch als direkt satirisch ist. Hier sind nicht Thiere, die wie Menschen handeln, sondern völlige Menschen, und zwar moderne, als Thiere maskirt. Das Tatzenlecken kann im beabsichtigten Sinne nicht deutlich werden. Man glaubt, des Löwen Pfote sei verletzt, das Lecken eine Kur, und man wird durch den leidenden Blick des Löwen, gegen Affen und Kater gerichtet, in diesen Gedanken bestärkt. Kein Künstler vermöchte wol auszudrücken, daß der Löwe Langeweile hat.

Diese Bilder würden durch das Gedicht klar und, da sie gut komponirt und wohl beleuchtet sind, von bekannter geschickter Hand dem Liebhaber wol erfreulich sein. Das sechste und siebente hingegen ist nicht zu entziffern; wenn man den Zweck nicht schon weiß, so versteht man sie nicht, und wird uns das Verständniß eröffnet, so befriedigen sie nicht. Von bildlichen Darstellungen, welche zu einem geschriebenen Werke gefertigt werden, darf man freilich nicht so streng verlangen, daß sie sich selbst aussprechen sollen; aber daß sie an und für sich gute Bilder seien, daß sie nach gegebener Erklärung den Beifall des Kunstfreundes gewinnen, läßt sich wol erwarten.

Was jedoch solchen Produktionen eigentlich den höchsten Werth giebt, ist ein guter Humor, eine heitere, leidenschaftslose Ironie, wodurch die Bitterkeit des Scherzes, der das Thierische im Menschen hervorhebt, gemildert und für geistreiche Leser ein geschmackvoller Beigenuß bereitet wird. Musterhaft sind hierin Jost Ammon und Aldert van Everdingen in den Bildern zu Reineke Fuchs, Paul Potter in dem berühmten weiland Kasseler Gemälde, wo die Thiere den Jäger richten und bestrafen.

*

Vorstehendes gab zu weitern Betrachtungen Anlaß.

*

Die Thierfabel gehört eigentlich dem Geiste, dem Gemüth, den sittlichen Kräften, indessen sie uns eine gewisse derbe Sinnlichkeit vorspiegelt. Den verschiedenen Charakteren, die sich im Thierreich aussprechen, borgt sie Intelligenz, die den Menschen auszeichnet, mit allen ihren Vortheilen, dem Bewußtsein, dem Entschluß, der Folge, und wir finden es wahrscheinlich, weil kein Thier aus seiner beschränkten, bestimmten Art herausgeht und deshalb immer zweckmäßig zu handeln scheint.

Wie die Fabel des Fuchses sich durch lange Zeiten durchgewunden und von mancherlei Bearbeitern erweitert, bereichert und aufgestutzt worden,*) darüber giebt uns eine einsichtige Literargeschichte täglich mehr Aufklärung.

Daß wir sinnliche Gegenstände, wovon wir hören, auch mit Augen sehen wollen, ist natürlich, weil sich Alles, was wir vernehmen, dem innern Sinn des Auges mittheilt und die Einbildungskraft erregt. Diese Forderung hat aber der bildenden Kunst, ja allen äußerlich darstellenden, großen Schaden gethan und richtet sie mehr oder weniger zu Grunde. Die Thierfabel sollte eigentlich dem Auge nicht dargestellt werden, und doch ist es geschehen; untersuchen wir an einigen Beispielen, mit welchem Glück.

Jost Ammon,**) in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, gab zu einer lateinischen metrischen Uebersetzung des Reineke Fuchs kleine allerliebste Holzschnitte. In dem großen Kunstsinne der damaligen Zeit behandelt er die Gestalt der Thiere symbolisch, flügelmännisch, nach heraldischer Art und Weise, wodurch er sich den größten Vortheil verschafft, von der naivsten Thierbewegung bis zu einer übertriebenen, fratzenhaften Menschenwürde gelangen zu können. Jeder Kunstfreund besitzt und schätzt dieses kleine Büchelchen.

Albert van Everdingen***) zog als vortrefflicher Landschaftsmaler die Thierfabel in den Naturkreis herüber und

*) Vgl. Goethe's Werke, V. S. 7 ff.

**) Maler und Formschneider, lebte von 1539—1591 (Schuchardt, Goethe's italienische Reise, II 530).

***) Landschaftsmaler und Kupferstecher (1621—1675).

wußte, ohne eigentlich Thiermaler zu sein, vierfüßige Thiere und Vögel dergestalt ans gemeine Leben heranzubringen, daß sie, wie es denn auch in der Wirklichkeit geschieht, zu Reisenden und Fuhrleuten, Bauern und Pfaffen gar wohl passend, einer und ebenderselben Welt unbezweifelt angehören. Everdingen's außerordentliches Talent bewegte sich auch hier mit großer Leichtigkeit; seine Thiere nach ihren Zuständen passen vortrefflich zur Landschaft und komponiren mit ihr aufs Anmuthigste. Sie gelten ebenso gut für verständige Wesen als Bauern, Bäuerinnen, Pfaffen und Nonnen. Der Fuchs in der Wüste, der Wolf, ans Glockenseil gebunden, einer wie der andere sind an ihrem Platz. Darf man nun hinzusetzen, daß Everdingen's landschaftliche Kompositionen, ihre Staffage mit inbegriffen, zu Licht- und Schattenmassen trefflich gedacht, dem vollkommensten Helldunkel Anlaß geben, so bleibt wol nichts weiter zu wünschen übrig.

Diese Sammlung in guten Abdrücken ist jedem Liebhaber werth. Im Nothfall kann man sich aus der Gottschedischen Quartausgabe,*) wozu man die schon geschwächten Platten**) benutzte, immer noch einen Begriff von dem hohen Verdienst dieser Arbeit machen.

Von allen Künstlern, welche die Thierfabel zum Gegenstand ihrer Bemühungen erkoren, hat wol keiner so nahe den rechten Punkt getroffen als Paul Potter***) in einem Gemälde von mehreren Abtheilungen, so sich ehemals in der Galerie zu Kassel befunden. Die Thiere haben den Jäger gefangen, halten Gericht, verurtheilen und bestrafen ihn; auch des Jägers Gehilfen, Hunden und Pferd, wird ein schlimmes Loos zu Theil. Hier ist Alles ironisch, und das Werk scheint uns als gemaltes Gedicht außerordentlich hoch zu stehen. Wir sagen absichtlich: als gemaltes Gedicht; denn obgleich Potter der Mann war, daß alles von ihm Herrührende von Seite der Ausführung Verdienste hat, so gehört doch gerade das erwähnte Stück nicht unter diejenigen, wo er uns als Maler Bewunderung abnöthigt. Hingegen wird schwerlich ein anderes, selbst das vollendete Meisterstück der pissenden Kuh nicht ausgenommen, dem

*) Vgl. Goethe's Werke, V. S. 13 u. 15.

**) Dieselben waren ursprünglich für die alte Lübecker Ausgabe des „Reineke Fuchs" bestimmt gewesen.

***) Berühmter Thiermaler (1625—1654).

Beschauer größeres Vergnügen gewähren, sich seinem Gedächtniß so lebhaft und ergetzend einprägen.

Giebt Potter's Gemälde ein Beispiel, in welchem Geist Thierfabeln, wofern der bildende Künstler sich dieselben zum Gegenstande wählt, zu behandeln seien, so möchte hingegen die bekannte Folge von Fabeln, welche der sonst wackere Elias Riedinger*) eigenhändig radirt hat, als Beispiel durchaus fehlerhafter Denkweise und mißlungener Erfindung in dieser Art angeführt werden. Verdienst der Ausführung ist ihnen wol nicht abzusprechen; allein sie sind so trocken ernsthaft, haben einen moralischen Zweck, ohne daß die Moral aus dem Dargestellten errathen werden kann; es gebricht ihnen gänzlich an jener durchaus geforderten ironischen Würze; sie sprechen weder das Gemüth an, noch gewähren sie dem Geist einige Unterhaltung.

Wer sich jedoch in diesem Fache bemüht, wie denn dem geistreichen Talente sein Glück nirgends zu versagen ist, dem wäre zu wünschen, daß er die radirten Blätter des Benedetto Castiglione**) immer vor Augen habe, welcher die doch mitunter allzu breiten, halbgeformten, unerfreulichen Thiergestalten so zu benutzen gewußt, daß einige das Licht in großen Massen aufnehmen, andere wieder durch kleinere Theile sowie durch Lokaltinten die Schattenpartien mannichfaltig beleben. Dadurch entspringt der ästhetische Sinnenreiz, welcher nicht fehlen darf, wenn Kunstzwecke bewirkt werden sollen.

---

*) Vorzugsweise Thiermaler (1695 oder 1698—1767), wirkte namentlich in Ulm und Augsburg.

**) Thiermaler und Kupferstecher, geboren zu Mantua 1616, gestorben in Genua 1670.

Kupferstich nach Tizian,*)

wahrscheinlich von C. Cort.**)

Wenn man problematische Bilder wie das fragliche von Tizian verstehen und auslegen will, so hat man Folgendes zu bedenken. Seit dem dreizehnten Jahrhundert, wo man anfing, den zwar noch immer respektabeln, aber zuletzt doch ganz mumienhaft vertrockneten byzantinischen Stil zu verlassen und sich an die Natur zu wenden, war dem Maler nichts zu hoch und nichts zu tief, was er nicht unmittelbar an der Wirklichkeit nachzubilden getrachtet hätte; die Forderung ging nach und nach so weit, daß die Gemälde als eine Art von Musterkarte alles dem Auge Erreichbare enthalten mußten. Eine solche Tafel sollte bis an den Rand bedeutend und ausführlich gefüllt sein; hiebei blieb nun unvermeidlich, daß fremde, zum Hauptgegenstand nicht gehörige Figuren und sonstige Gegenstände als Beweise allgemeiner Kunstfertigkeit mit aufgeführt wurden. Zu Tizian's Zeiten unterwarf sich der Maler noch gern solchen Forderungen.

Wenden wir uns nunmehr zum Bilde selbst! In einer offenen mannichfaltigen Landschaft sehen wir zu unserer linken Hand fast am Rande nächst Felsen und Baum das schönste nackte Mädchen liegen, bequem, gelassen, impassible, wie auf dem einsamsten Polster. Schnitte man sie heraus, so hätte man schon ein vollkommenes Bild und verlangte nichts weiter; bei gegenwärtigem Musterbilde aber sollte vorerst die Herrlichkeit des menschlichen Körpers in seiner äußerlichen Erscheinung dargethan werden. Ferner steht hinter ihr ein hohes enghalsiges Gefäß, wahrscheinlich des Metallglanzes willen; ein sanfter Rauch zieht aus ihm hervor. Sollte das vielleicht auf die

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, IV. Bandes 3. Heft. 1824. S. 32 ff.

**) Cornelius Cort aus Holland (1533–1578), berühmter Kupferstecher, eine Zeit lang Hausgenosse Tizian's in Venedig, lebte später in Rom.

Frömmigkeit dieser schönen Frau, auf ein stilles Gebet oder worauf sonst deuten?

Denn daß hier eine höchst merkwürdige Person vorgestellt sei, werden wir bald gewahr. Rechts gegenüber am Rande liegt ein Todtenkopf, und aus der Kluft daneben zeigt sich der Arm eines Menschen, noch von Fleisch und Muskeln nicht entblößt.

Wie das zusammenhänge, sehen wir bald; denn zwischen gedachten Exuvien und jenem Götterbilde krümmt sich ein kleiner beweglicher Drache, begierlich nach der anlockenden Beute schauend. Sollten wir nun aber, da sie selbst so ruhig liegt und wie durch einen Zauber den Lindwurm abzuhalten scheint, für sie einigermaßen besorgt sein, so stürmt aus der düstersten Gewitterwolke ein geharnischter Ritter auf einem abenteuerlichen feuerspeienden Löwen hervor, welche beide wol dem Drachen bald den Garaus machen werden. Und so sehen wir denn, obgleich auf eine etwas wunderbare Weise, St. Georg, der den Lindwurm bedroht, und die zu erlösende Dame vorgestellt.

Fragen wir nunmehr nach der Landschaft, so hat diese mit der Begebenheit gar nichts gemein; sie ist nur nach oben ausgesprochenem Grundsatz für sich so merkwürdig als möglich, und doch finden die beschriebenen Figuren in ihr glücklichen Raum.

Zwischen zwei felsigen Ufern, einem steileren, stark bebuschten, einem flächeren, der Vegetation weniger unterworfenen, strömt ein Fluß erst rauschend, dann sanft zu uns heran; das rechte steile Ufer ist von einer mächtigen Ruine gekrönt; gewaltige, unförmliche Massen von überbliebenem Mauerwerk deuten auf Macht und Kraft, die sich beim Erbauen bewiesen. Einzelne Säulen, ja eine Statue noch in einer Nische deuten auf die Anmuth eines solchen königlichen Aufenthalts; die Gewalt der Zeit hat aber alle Menschenbemühungen unnütz und unbrauchbar gemacht.

Auf dem gegenüberliegenden Ufer werden wir auf neuere Zeiten gewiesen; da stehen mächtige Thürme, frisch errichtete oder völlig wiederhergestellte Vertheidigungsanstalten, neue, wohlausgemauerte Schießscharten und Zacken. Ganz hinten aber im Grunde verbindet die beiden Ufer eine Brücke, die uns an die Engelsbrücke, so wie der dahinter stehende Thurm an die Engelsburg erinnert. Bei jener Wahrheits- und Wirklichkeitsliebe ward eine solche Ort- und Zeitverwechselung dem Künstler nicht angerechnet. Denke man aber ja nicht das Ganze ohne die

genaueste Kongruenz; man könnte keine Linie verändern, ohne der Komposition zu schaden. Höchst merkwürdig preisen wir die vollkommen poetische Gewitterwolke, die den Retter hervorbringt; doch läßt sich ohne Gegenwart des Blattes davon nicht ausführlich sprechen. An der einen Seite scheint sie sich von jener Ruine gleich einem Drachenschwanz loszulösen, im Ganzen kann man aber mit allem Zoomorphismus keine eigentliche Gestalt herausdeuten; an der andern Seite entsteht zwischen Brücke und Festungswerken ein Brand, dessen Rauch, still wallend, bis zu dem feuerspeienden Rachen des Löwen hinaufsteigt und mit ihm in Zusammenhang tritt. Genug, ob wir gleich diese Komposition erst als kollektiv ansprachen, so müssen wir sie zuletzt als völlig zur Einheit verschlungen betrachten und preisen.

*

Zum Schlusse jedoch ganz genau besehen nach befragten Legendenbüchern ist es eine christliche Parodie der Fabel von Perseus und Andromeda.*) Eines heidnischen Königs Land wird durch einen Drachen verwüstet, welcher nur durch Menschenopfer zu beschwichtigen ist. Endlich trifft seine Tochter das Loos, welche jedoch durch den hereinstürmenden Ritter St. Georg befreit und der Lindwurm getödtet wird. Sie geht zum Christenthum über, ihr Name jedoch blieb uns unbekannt.

---

*) Bekannte griechische Mythe, die Euripides in seiner Andromeda behandelte und die Apollonius Rhodius (Argon., IV. 1513 ff.), Ovid (Metamorph., IV. 663 ff.) u. A. erzählen.

Charon,

neugriechisches Gedicht,

bildenden Künstlern als Preisaufgabe vorgelegt.*)

Die Bergeshöhn warum so schwarz?
Woher die Wolkenwoge?
Ist es der Sturm, der droben kämpft,
Der Regen, Gipfel peitschend?
Nicht ist's der Sturm, der droben kämpft,
Nicht Regen, Gipfel peitschend;
Nein, Charon ist's, er saust einher,
Entführet die Verblichnen;
Die Jungen treibt er vor sich hin,
Schleppt hinter sich die Alten;
Die Jüngsten aber, Säuglinge,
In Reih gehängt am Sattel.
Da riefen ihm die Greise zu,
Die Jünglinge, sie knieten:
„O Charon, halt, halt am Geheg,
Halt an beim kühlen Brunnen!
Die Alten da erquicken sich,
Die Jugend schleudert Steine,
Die Knaben zart zerstreuen sich
Und pflücken bunte Blümchen."

---

*) Der Text des **Gedichtes** steht schon im II. Theil der Werke, S. 476 f. Das Ganze ist in seiner jetzigen Gestalt zuerst in Goethe's „Nachgelassenen Werken" (IV. 1832. T.=A. S. 78—91) veröffentlicht, zum größern Theil auch hier **zuerst** gedruckt erschienen; nur der erste Abschnitt (S. 569 u. 570) war bereits in „Ueber Kunst und Alterthum" (IV. 2. 1823. S. 165—167) und mit einigen Abweichungen auch Nr. VI (S. 575) nebst dem Gedicht ebendaselbst (V. 3. 1826. S. 5—12) abgedruckt. — Unter Charon ist nicht der der althellenischen Mythe angehörige Fährmann auf dem Styx, sondern die neugriechische Personifikation des Todes, eigentlich „Charos" zu verstehen. Aus welchen sprachlichen Gründen Goethe die Form „Charon" glaubte vorziehen zu müssen, hat er in „Ueber Kunst und Alterthum" (V. Bandes 3. Heft. S. 13 f.) dargelegt.

„Nicht am Gehege halt' ich still,
Ich halte nicht am Brunnen;
Zu schöpfen kommen Weiber an,
Erkennen ihre Kinder,
Die Männer auch erkennen sie,
Das Trennen wird unmöglich."

So oft ich dies Gedicht vorlas, ereignete sich, was vorauszusehen war — es that eine außerordentliche Wirkung; alle Seelen-, Geist- und Gemüthskräfte waren aufgeregt, besonders aber die Einbildungskraft; denn Niemand war, der es nicht gemalt zu sehen verlangt hätte, und ich ertappte mich selbst über diesem Wunsche.

Wenn es nun seltsam scheinen wollte, das Allerflüchtigste, in höchster Wildheit Vorübereilende vor den Augen festhalten zu wollen, so erinnerte man sich, daß von je her die bildende Kunst auch eins ihrer schönsten Vorrechte, im gegenwärtigen Momente den vergangenen und den künftigen und also ganz eigentlich die Bewegung auszudrücken, niemals aufgegeben habe. Auch im genannten Falle, behauptete man, sei ein hoher Preis zu erringen, weil nicht leicht eine reichere, mannichfaltigere Darstellung zu denken sei: die Jünglinge, die sich niederwerfen, das Pferd, das einen Augenblick stutzt und sich bäumt, um über sie wie der Sieger über Besiegte hinauszusetzen; die Alten, die gerade diese Pause benutzen, um heranzukommen; der Unerbittliche, Tartar- und Baschkirenähnliche, der sie schilt und das Pferd anzutreiben scheint. Die Kinder am Sattel wollte man zierlich und natürlich angeschnallt wissen.

Man dachte sich die Bewegung von der Rechten zur Linken, und in dem Raume rechts, den die Vorüberstürmenden soeben offen lassen, wollte man das Geheg, den Brunnen, wasserholende Frauen, welche den vorbeieilenden Sturm, der in ihren Haaren saust, schreckhaft gewahren, in einer symbolischen Behandlung angedeutet sehen.

Wichtig aber schien, daß beinah sämmtliche Freunde diese Vorstellung gern basreliefartig ausgeführt und daher auch, gezeichnet oder gemalt, Farb' in Farb' vor Augen gebracht wünschten, welches bei näherer Erwägung auch für das Schicklichste gehalten ward, indem ja hier von Form und Charakter,

keineswegs aber von Farbe die Rede sein konnte, deren die Abgeschiedenen ermangeln. Nur die Landschaftsmaler verwahrten ihre Rechte und glaubten sich auch hieran versuchen zu dürfen.

Wir sind nicht mehr im Falle wie vor zwanzig Jahren, wo eine Zeit lang herkömmlich war, zu Ausarbeitung gewisser Aufgaben*) förmlich und bestimmt einzuladen; aber ganz unterlassen können wir nicht, aufmerksam zu machen auf einen Gegenstand, wo die höheren Kunstforderungen zu leisten sein möchten.

Vorstehendes, im zweiten Stück des vierten Bandes von Kunst und Alterthum abgedruckt, hatte sich der guten Wirkung zu erfreuen, daß das Stuttgarter Kunstblatt vom 19. Januar 1824 sowol Gedicht als Nachschrift aufnahm mit beigefügter Erklärung des Herrn von Cotta, der sich geneigt erwies, ihm zugesendete Zeichnungen dieses Gegenstandes nach Weimar zu befördern, auch die, welche für die beste erkannt würde, dem Künstler zu honoriren und durch Kupferstich vervielfältigen zu lassen.

Einige Zeit darauf erhielten die Weimarischen Kunstfreunde unmittelbar von einem längstgeprüften Genossen eine kolorirte Oelskizze, jene fabelhafte Erscheinung vorstellend, jedoch mit ausdrücklicher Aeußerung, daß keine Konkurrenz beabsichtigt sei, und man erklärte sich deshalb gegen den werthen Mann vertraulich folgendermaßen: „Das beweglichste Lied führen Sie uns im belebtesten Bilde vor die Augen; man wird überrascht, so oft man die Tafel aufs Neue ansieht, eben wie das erste Mal. Die bald entdeckte Ordnung in der Unruhe fordert sodann unsere Aufmerksamkeit; man entziffert sich gern den Totaleindruck aus einer so wohlüberdachten Mannichfaltigkeit und kehrt öfter mit Antheil zu der seltsamen Erscheinung zurück, die uns immer wieder aufregt und befriedigt.“ Eine solche allgemeine Schilderung des Effekts möge denn auch hier genügen.

Denn nun werden von Stuttgart sechs Zeichnungen verschiedener Künstler eingesendet, welche wir vergleichend gegen

*) Die erste Preisaufgabe für Künstler wurde von Weimar aus im Juni 1799 gestellt; die letzte der sieben Kunstausstellungen, welche sich an die jedesmal eingelieferten Arbeiten schlossen, fand 1805 statt.

einander zu stellen aufgefordert sind, und indem wir in aufsteigender Reihe von ihren Verdiensten Bericht geben, legen wir zugleich dem kunstliebenden Publikum die Gründe vor, die unser schließliches Urtheil bestimmen.

Nr. I.

Zeichnung auf gelbem Papier, Federumriß mit Sepia angetuscht und weiß aufgehöht, hoch 13 Zoll, breit 22½ Zoll.

Redliches Bestreben äußert sich in dieser Zeichnung überall, der Ausdruck in den Köpfen ist gemüthvoll und abwechselnd; Einiges, z. B. die Gruppe, bestehend aus drei jugendlich-männlichen Figuren und einem Kinde, welche das Pferd eben niederzuwerfen und über sie wegzusetzen scheint, ist glücklich geordnet, ebenso die in den Mähnen des Pferdes hängenden Kinder u. a. m. Wir bedauern, daß die ganze Darstellung nicht völlig im Geiste des Gedichtes und mit der dem Künstler zustehenden, ja nothwendigen poetischen Freiheit aufgefaßt ist. Es ist nicht der neugriechische Charon oder der Begriff vom Schicksal, nicht der Gewaltige, Strenge, unerbittlich Alles Niederwerfende — nach des Gedichtes Worten Einhersausende — der die Jugend vor sich hertreibt, hinter sich nach die Alten schleppt; hier erscheint der Reitende vielmehr selbst der Angegriffene, er droht mit geballter Faust, vertheidigt sich gegen Die, so ihn aufhalten wollen, mit einem hoch über dem Haupte geschwungenen Ruder.

Zu dieser Geberde, zu diesem Attribut ist der Künstler wahrscheinlich durch Erinnerung an den griechischen Fährmann verleitet worden, den man aber nicht mit dem gegenwärtigen wilden, späterer Einbildungskraft angehörigen Reiter vermischen muß, welcher ganz an und für sich und ohne Bezug auf Jenen zu denken und darzustellen ist.

Von allen übrigen Zeichnungen jedoch unterscheidet sich gegenwärtige durch den Umstand, daß nichts auf Erscheinung hindeutet, nichts Geisterhaftes oder Gespenstermäßiges darin vorkommt; Alles geschieht an der Erde, so zu sagen auf freier Straße. Das Pferd regt sogar Staub auf, und die Weiber, welche zur Seite am Brunnen Wasser schöpfen, nehmen an der Handlung unmittelbaren Antheil. Dagegen haben die andern fünf konkurrirenden Künstler den Charon und die Figuren um ihn auf Wolken, gleichsam als Erscheinung vorüberziehend, sich ge-

dacht, und auch wir sind aus erheblichen Gründen geneigt, Solches für angemessener zu halten.

Nr. II.

Große Zeichnung auf grauem Papier, mit der Feder schraffirt. Breit 44 Zoll, hoch 31 Zoll.

In den Figuren, welche vor dem Reiter her zum Theil schwebend entfliehen, und in denen, welche bittend und klagend ihm folgen, vermißt man wissenschaftliche Zeichnung der nackten Glieder. Störend sind ferner einige nicht recht passend bewegte, gleichsam den Figuren nicht angehörige Hände. Charon sitzt schwach und gebückt auf seinem Pferde, sieht sich mitleidig um; die linke Hand ist müssig, und die rechte hält ebenfalls ohne alle Bedeutung den Zügel hoch empor; hingegen ist der Kopf des Pferdes gut gezeichnet und von lebendigem Ausdruck. So finden sich auch einige weibliche Köpfe mit angenehmen Zügen und zierlichem Haarputz; ebenfalls sind mehrere in gutem Geschmack angelegte Gewänder zu loben.

Luft und Licht, Wolken, desgleichen der landschaftliche Grund, welchen man unter dem Wolkenzuge, worauf die Darstellung erscheint, wahrnimmt, lassen vermuthen, der Zeichner dieses Stücks besitze mehr Uebung im landschaftlichen Fache als in dem der Figuren; denn die Waldgegend, wo zwischen Hügeln sich ein Pfad hinzieht, im Vordergrunde die Weinlaube, in deren Schatten zwei Figuren ruhen, weidende Schafe u. s. w., sind nicht allein lieblich gedacht, sondern auch mit sicherer Hand ausgeführt. Befremdend ist es, daß die Berggipfel, welche über dem Gewölk zum Vorschein kommen, nicht passen oder, besser gesagt, in keinem Zusammenhange stehen mit dem landschaftlichen Grunde unter der Erscheinung, ein Versehen, welches noch zwei andere von den wetteifernden Künstlern ebenfalls begangen haben.

Nr. III.

Zeichnung, ebenso wie die vorhergehende mit der Feder schraffirt, jedoch auf weißem Papier. 32 Zoll breit, 22½ Zoll hoch.

Uebertrifft dieses Werk hinsichtlich auf das Wissenschaftliche in den Umrissen das vorige nur wenig, so muß man doch dem Künstler bei Weitem größere Gewandtheit zugestehen; ihm ge-

lingt der Ausdruck, die Figuren sind glücklich zu Gruppen geordnet, haben alle wohl durchgeführten Charakter, passende Stellungen und sind lebhaft bewegt; von dieser Seite ist ganz besonders ein dem Charon eiligst an Krücken nachhinkender Alter zu loben. Charon möchte am Meisten der Nachsicht bedürfen, theils weil er verhältnißmäßig zu den übrigen Figuren etwas gigantischer hätte gehalten werden sollen, theils weil in seiner Geberde, der Dichtung ganz entgegen, sich Besorgniß, ja Furcht ausspricht, er möchte die Jünglinge vor ihm überreiten, die Alten hinter ihm möchten nicht nachkommen können. Unter der Wolkenschicht, auf welcher Charon erscheint, sind die Mädchen am Brunnen gar anmuthig gedacht; drei andere weibliche Figuren, von denen eine jung, mit lebhafter Bewegung, die Erscheinung wahrnimmt, eine Alte sitzend ein Kind hält, dem die dritte einen Apfel darreicht, bilden eine hübsche Gruppe. So verdient auch ein Mann, der vom Feigenbaume Früchte pflückt, wegen der malerischen Stellung und Bekleidung nicht übersehen zu werden.

Die hohen, von Wolken umschwebten Berggipfel, welche oben im Bilde über dem Charon sichtbar sind, haben auch in dieser Zeichnung nicht den erforderlichen Zusammenhang mit dem landschaftlichen Grunde unten im Bilde.

Nr. IV.

Das jetzt folgende Stück ist das kleinste von allen, die eingesendet worden, nur etwa 1 Fuß hoch und 16 Zoll breit, sauber mit der Feder umrissen, kräftig getuscht und weiß aufgehöht.

Lobenswürdige Sorgfalt und die Hand eines geübten Künstlers sind in allen Theilen zu erkennen. Charon stürmt auf ungebändigtem zaumlosem Pferde wildrennend vorüber; vom Sattel herab hängen vor und hinter ihm kleine Kinder; eine Gruppe alter Männer, Patriarchen gleichend, zieht er mit Gewalt nach sich an einer sie umschlingenden Binde; eine andere Gruppe, meist zarte Jünglingsgestalten, kommen ihm entgegen, schwebend, gehend und auf die Knie niedersinkend; sie bewundern ehrfurchtsvoll, flehen, beten an. Ein Wolkenstreif dient als Basis, unter welchem hin sich die Landschaft aufthut — großartige Gebirgsgegend; den Weg herauf kommen drei gar niedliche weibliche Figuren, Krüge in den Händen, am über-

wölbten Borne Wasser zu schöpfen. Eine derselben richtet den Blick aufwärts nach dem, was über dem Gewölke vorgeht.

In dieser Zeichnung sind die Figuren viel besser als in den vorigen verstanden, die Glieder haben Wohlgestalt, die Köpfe gemüthlichen, sanften Ausdruck; der Faltenschlag ist sehr zierlich, die Anordnung des Ganzen sowol als der einzelnen Gruppen gut, wenn auch vielleicht zu symmetrisch; Charon vornehmlich dürfte, wenn ein Werk von so vielen Verdiensten nach aller Strenge sollte beurtheilt werden, von zu weichlichem Ausdruck, die Motive überhaupt zu sentimental erscheinen. Gegen die Gruppe der Jünglinge möchte man alsdann auch einwenden, daß sie durch Gestalten, Stellung und Faltenwurf etwas zu auffallend an Raphael's Disputa*) erinnern.

Nr. V.

Der wackere Künstler, der diese sehr fleißig braun ausgetuschte, nur hier und da ein Wenig mit Weiß aufgehöhte Zeichnung, 23 Zoll breit und beinahe 18 Zoll hoch, verfertigt hat, entwickelte darin ein großes, ehrenwerthes Talent; die Umrisse sind wohl verstanden, die Figuren kühn bewegt, zum Theil von ausgearbeiteten, kräftigen Formen, die Köpfe geistreich, auch fehlt es nicht an schönem Faltenschlag; selbst die im Ganzen beachtete Haltung ist zu loben.

Wie aus dunkeln, sich gegen die Erde senkenden Wetterwolken hervor sprengt Charon; die vordersten Figuren auf diesen Wolken, Jünglinge, stürzen nieder, vom Pferde übersprungen; mehrere fliehen, mehrere werden vom grimmigen Reiter mit geschwungener Geißel bedroht; nach sich schleppt er einen Mann, der, um den Hals gebunden, schon halb erwürgt, rücklings niederstürzt und jammernd die Hände über dem Kopfe ringt; alte würdige Greise flehen kniefällig; aus dem düstern Gewölk fahren Blitze, Regengüsse stürzen nieder, Sonnenstrahlen brechen durch, und unter dem Wolkensaume sieht man im landschaftlichen Grund am Felsborn liebliche Frauengestalten verschieden beschäftigt; mehrere derselben sehen bestürzt nach der Erscheinung; eine, welche raschen Schrittes nach dem Brunnen hinschreitet, ist hinsichtlich auf schöne Bewegung und Falten vorzüglich lobenswerth.

---

*) Berühmtes Wandgemälde („Die Religion") im Vatikan, als Pendant zu den Darstellungen der „Philosophie", der „Kunst" und des „Rechts."

In der Anordnung des Ganzen nimmt man großartige Intention wahr; nur wenige einzelne Glieder stoßen nicht völlig kunstgerecht auf einander, so daß theils scharfe Winkel entstehen und man auf den ersten Blick ungewiß bleibt, welcher Figur ein Arm oder ein Bein eigentlich angehört.

Die große Ausführung jedoch, wodurch der Künstler sein Blatt hervorgehoben, setzt ihn in den Stand, die Köpfe höchst belebt und geistreich darzustellen, wie denn auch Hände und Füße sehr gut gezeichnet, zierlich und mit der größten Sorgfalt vollendet sind. Als schön drapirte Figur nimmt sich vornehmlich unter der Gruppe der flehenden Alten der, welcher ganz zu vorderst kniet, vortheilhaft aus.

In Erwägung der soeben erzählten vielen Verdienste könnte die Frage entstehen, ob dieses Blatt nicht geeignet sei, sich mit dem nächstfolgenden auf eine Linie zu stellen.

Nr. VI.

Dieser Nummer jedoch gebührt nach unserer Ueberzeugung der Preis. Die Zeichnung, 3 Fuß breit, 25 Zoll hoch, ist auf gelblichem Papier, Federumriß, braun angetuscht und die Lichter mit dem Pinsel aufgetragen. Herr Leybold,*) der Erfinder, hat den Gegenstand am Glücklichsten erfaßt und künstlerisch mit bester Einheit des Ganzen in würdigen und großartigen Formen darzustellen gewußt. Die Behandlung ist leicht und meisterhaft, ohne daß der Ausführung dadurch etwas entzogen wäre; Formen und Gewänder deuten an, daß der Künstler sich den Michel Angelo zum Muster genommen.

Charon, ein gewaltiger, rüstiger Alter, sitzt, an Brust und Körper nackt, auf ungezäumtem Rosse, welches im schnellsten, reißendsten Laufe keuchend dahineilt; Haar und Bart des Reiters rückwärts getrieben; der flatternde Mantel von sehr gutem Faltenschlage verbirgt und zeigt zum Theil drei kleine Kinder, deren eins an der rechten Seite des Alten ruht, zwei aber von ihm mit der Linken gehalten werden; mit der Rechten ergreift er einen bejahrten Mann bei der linken Hand, welcher, ungern folgend, sich zu retten nach dem dürren Aste eines Baumsturzes in der wirklichen Landschaft greift, den er doch bald

*) Karl Jakob Theodor Leybold (1786—1844) wirkte als Historien- und Porträtmaler meistens in Stuttgart.

hinter sich lassen wird. Andere Alte schweben, bittend und flehend, dumpf-gleichgiltig und kümmerlich-müde dem vorübereilenden Charon nach.

Auf der entgegengesetzten Seite scheuen und fliehen das daherstürmende Pferd mehrere jugendliche Gestalten verschiedenen Alters und Geschlechts. Das eilige jüngste Paar, Knabe und Mädchen, so jung und schon gesellig umschlungen, läuft, halb spielend, halb furchtsam, voraus; ein wackerer, gefühlvoller Jüngling zeigt, wie um Schonung das Ungethüm anflehend, auf einen jüngern Freund, der ihm ohnmächtig in die Arme fällt; eine weibliche derbe Gestalt wirft sich dem Pferde entgegen und scheint es beiseit drängen zu wollen. Auf dem vordersten Wolkensaume, mit allen den Andern im Vorübereilen, bückt sich ein knabenhaftes Mädchen, um von den unten im Vordergrunde reichlich sprossenden Lilien eine zu pflücken. Weiter zur Rechten ein junger Mann, halb gelehnt, halb knieend, deutet mit Geberde der Ueberredung herunter auf den erquicklich strömenden Brunnen im Winkel des Bildes.

Hier aber glauben wir eine noch zartere Andeutung zu finden. Aus der Tiefe des landschaftlichen Grundes steigen drei junge Frauen mit Krügen, am Brunnen Wasser zu schöpfen. Die größte, vorderste, mit niedergeschlagenen Augen und kummervoller Miene, halten wir für die Wittwe des eben genannten jungen Mannes, der also nach unserer Auslegung nicht blos auf die frische Quelle, sondern auch auf die herankommende Geliebte hindeutet. Die zweite ist eine blos mägdehafte, gleichgiltige Gestalt; die dritte richtet erstaunt den Blick nach oben, als wenn sie in dem über ihrem Haupte sausenden Sturm etwas Bängliches ahnete.

Alles dieses zusammen betrachtet, müssen wir also Herrn Leybold das meiste Kunstverdienst zugestehen. Die Aufgabe ist von ihm am Besten gefaßt, die Darstellung am Vollständigsten gedacht worden; er hat sich der mannichfaltigsten Motive bedient und keins derselben wiederholt. Angemessen sind die Gliederformen, die Gewänder durchgängig im edlen Stil, Anordnung und Ausdruck löblich.

Licht und Schatten beobachtete der Künstler verständig; er trachtete nicht nach frappantem Effekt, und doch hat seine Zeichnung eine dem Auge wohlgefällige Wirkung; alle Theile sondern sich richtig, ohne Unruhe, ohne Verwirrung aus einander und erscheinen deutlich.

Auch ist zu erwähnen, daß eine bedeutende Größe des Bildes und der darin dicht eingeschlossenen Gestalten eine charakteristisch vortheilhafte Wirkung hervorbringt.

Der landschaftliche Grund läßt sich in Betreff der Anlage ebenfalls loben und stimmt vermöge seiner Einfalt und Großartigkeit mit dem Ernst der Darstellung überein, aber doch begegnet uns auch hier der Umstand, welcher uns oben schon bei Nr. II und III wiederholt Bedenken abnöthigte, nämlich daß zwischen den Berggipfeln über der Erscheinung und der Durchsicht mit Ferne unter derselben kein rechter Zusammenhang stattfindet. Bei diesem Punkte jedoch haben wir der Einrede eines unserer Freunde zu gedenken, welcher sich der Künstler annahm und zu ihrer Rechtfertigung behauptete: da die obere und untere Landschaft durch einen Wolken- und Geisterzug getrennt sei, so dürfe der Künstler wol, eben als wäre hier eine Fata Morgana im Spiel, die Berggipfel verrücken und sie an einem andern Orte, als ihnen die Natur angewiesen, hervortreten lassen.

An diese hohen, ernsten Bemühungen schließt sich wie ein leichtes, heiteres Nachspiel ein kleines in schwarzem Papier artig ausgeschnittenes Bildchen von einer mit Geschmack und Kunstfertigkeit begabten Dame.*) Sie hat den Gegenstand, wie wir beifällig erkennen, als Erscheinung über Wolken dahinziehend gedacht. Charon sitzt auch hier auf einem zügellos rennenden Pferde, die Jungen vor sich hertreibend, die Alten nach sich ziehend. Auf dem Pferde vor und hinter ihm kauern einige Kinder, ein etwas größeres schwebt sogar unter dem Pferde.

Ferner ist sehr glücklich gefunden, daß ein Regenbogen den Wolkenzug zusammt der Erscheinung gleichsam als Brückenbogen, über den der Weg führt, zu tragen dient, indessen im Raum darunter ein Röhrbrunnen, an dem die Frauen Wasser holen, hervorströmt. Bei ihnen sitzt ein Jäger, welcher nach dem Vorgang aufdeutet; das Nämliche geschieht von einem Knaben,

*) Adele Schopenhauer, die seit 1806 mit ihrer Mutter Johanna in Weimar lebte. — An sie ist das kleine Gedicht „Wiederherstellung" (Werke, II. 448) gerichtet; man vgl. indessen auch die Gedichte „In eine Sammlung künstlich ausgeschnittener Landschaften" (II. 445) und „An Professor Rösel" (III. 171).

indeß ein anderer einem sitzenden alten Mann den Krug zum Trunke reicht.

Die Figuren dieses Kunstwerks sind alle lebhaft bewegt, großentheils von anmuthiger Geberde und Wendung, durchgängig wohl gezeichnet. Ferner gebührt der Anordnung des Ganzen alles Lob; denn der Raum ist sehr wohl ausgefüllt, keine Stelle überladen und keine leer. Es versteht sich, daß ein Werk dieser Art engverschränkte Gruppen nicht erlaubt, sondern alle Figuren der Deutlichkeit wegen bis auf wenige Berührung von einander abgesondert zu halten sind.

Indem wir nun diese Betrachtungen den Kunstfreunden zu geneigter Prüfung übergeben, enthalten wir uns nicht auszusprechen, wie viel Vergnügen uns die Behandlung einer so bedeutenden Aufgabe verschafft, und zwar auch durch Erinnerung an vergangene Zeiten. Denn es sind eben zwanzig Jahre, daß wir die siebente und letzte Ausstellung*) in Weimar vorbereiteten und eine bis dahin fortgesetzte Zusammenwirkung mit deutschen Künstlern abschlossen. Was sich seit jener Zeit erhalten und entwickelt, davon giebt gegenwärtige Konkurrenz ein giltiges Zeugniß. Möchten redlich strebende Künstler von Zeit zu Zeit Gelegenheit finden, die Resultate ihrer stillen Bemühungen dem ganzen deutschen Publikum vor Augen zu bringen!

---

*) Diese fand 1805 statt.

Collection des Portraits historiques
de M. le Baron Gérard,

premier peintre du roi,

gravés à l'eau-forte par M. Pierre Adam: précédée d'une notice sur le portrait historique. I. et II. livraison.

Paris. Urbain Canel, éditeur, rue Saint-Germain-des-Prés. No. 9. 1826.*)

Da uns die auf dem Titel versprochene Notiz über das historische Porträt nicht zugleich mit den Kupfern zugekommen, so müssen wir uns hierüber aus den vorliegenden Blättern einen Begriff zu bilden suchen.

Unter einem historischen Porträte kann man verstehen, daß Personen, die zu ihrer Zeit bedeutend sind, abgebildet werden, und diese können wieder in den gewöhnlichen Lagen ihres Zustandes oder auch in außerordentlichen Fällen vorgestellt sein; und so möchten wol von je her viele historische Porträte einzeln gemalt worden sein, wenn nur der Künstler treu an dem Zustand geblieben ist, um einen solchen zu überliefern.

Die gegenwärtige Sammlung jedoch, von der uns zwei Hefte vorliegen, denen noch vielleicht ein Dutzend folgen sollen, scheint auf etwas Ganzes und Zusammenhängendes zu deuten.

Der Künstler nämlich, Herr Gérard,**) im Jahre 1770 geboren, anerkannt tüchtigster Schüler David's, gefälliger als sein Meister, kam in die bewegteste Weltepoche, welche jemals eine gesittete Menschheit aufregte; er bildete sich zur wilden Zeit, sein zartes Gemüth aber ließ ihn zurückgehen in das reine Wahre und Anmuthige, wodurch denn doch der Künstler zuletzt allein sich das

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, V. Bandes 3. Heft. 1826. S. 90 ff.

**) François Gérard, ebenso angesehen als Historien- wie als Porträtmaler, starb 1837; sein Lehrer Jaques Louis David (1748—1825) war vorzugsweise auf dem erstern Gebiet thätig.

Publikum verpflichtet. In Paris als Künstler von Rang anerkannt, malte er durch alle Epochen die bedeutenden Einheimischen und Fremden, hielt von jeder seiner Arbeiten eine Zeichnung zurück und fand sich nach und nach im Besitz eines wahrhaft historischen Bildersaales. Bei einem sehr treuen Gedächtniß zeichnete er außerdem auch die Besuchenden, die sich nicht malen ließen, und so vermag er uns eine wahrhaft weltgeschichtliche Galerie des achtzehnten Jahrhunderts und eines Theils des neunzehnten vorzulegen.

Was aber das Interesse an dieser Sammlung eigentlich erregen und erhalten kann, ist der große Verstand des geistreichen Künstlers, der einer jeden Person ihre Eigenthümlichkeit zu verleihen und fast durchaus auch ihre Umgebung individuell charakteristisch anpassend und mitwirkend zu bilden gewußt hat.

Wir gehen ohne weiteres Vorwort zu den Gemälden selbst, dasjenige, was wir noch im Allgemeinen zu sagen hätten, bis zum Schlusse versparend. Nur Eines haben wir zu erinnern. Wer, an die Leistungen des Pariser Steindrucks gewöhnt, hier das Gleiche der Bildnisse gleichzeitiger Männer oder der Galerie der Herzogin von Berry*) erwartet, wird sich nicht befriedigt, vielleicht abgestoßen finden. Hier ist, was man sonst so sehr zu schätzen wußte und noch von der Hand älterer niederländischer Meister theuer bezahlt, eine meisterhaft geistreiche Nadel, welche Alles leistet, was sie will, und nur will, was zum Zwecke dient. Wer dieses erkennt und zugesteht, wird sich auch in diesem Kreise gleich einheimisch finden.

Alexander I.,

Kaiser von Rußland, gemalt 1814.**)

Das Auftreten oder vielmehr das auf sich selbst Stehen (pose) dieser allgemein gekannten, verehrten, majestätischen Person ist gar trefflich ausgedrückt: das Wohlverhältniß der Glieder, der natürliche Anstand, das ruhige Dasein, sicher und selbstbewußt, ohne mehr zu zeigen, als es ist und war; die

*) Karoline Ferdinande Luise, Tochter des späteren Königs beider Sizilien Ferdinand IV., geboren 1798, 1816 an den Herzog von Berry, den zweiten Sohn des späteren Königs Karl X. von Frankreich vermählt, Mutter des Grafen Chambord, starb 1864.

**) Also während Alexander's I. erstem Verweilen in Paris nach dem Einzuge der Alliirten.

glücklich ausgedrückten Lokaltinten des frei nach der rechten Hand blickenden Antlitzes, der dunkeln Uniform, des klareren Ordensbandes, der schwarzen Stiefel wie des Hutes, welches zusammen dem Bilde viel Anmuth giebt.

Eben diesen Hut, flammenartig bebuscht, hält die Hand des rechten niedersinkenden Armes, die Linke greift in den Bügel des rückwärts hängenden Degens, und betrachtet man das Haupt nochmals, so ist es gar schön durch militärischen Schmuck des Kragens, der Achsel- und Ordenszierden begleitet. Mit entschiedenem Geschmack ist das Ganze behandelt, und wir müssen uns die Landschaft oder vielmehr Unlandschaft gefallen lassen. Die Figur ist auf großer Höhe gedacht, die hintersten Berge geben nur ein Weniges über den Fersen hin, und der Vordergrund ist kümmerlich an Erdboden und Pflanzengewächs.

Doch wüßten wir nichts dagegen zu sagen; denn dadurch steht die Figur ganz auf dem Wolken- und Himmelsgrunde, und es scheint, als wenn die Vastität der Steppe uns an das unermeßliche Reich, das er beherrscht, erinnern sollte.

Karl X.,

König von Frankreich.*)

Ein höchst merkwürdiger Gegensatz, eine wohlgebaute, edelmännische Figur, hier im Krönungsornate, zur Erinnerung eines einzigen, freilich höchst bedeutenden Lebensmomentes.

Der obere Theil dieser edlen Wohlgestalt, zwar mit Hermelin und Spitzen, mit Posament, Ordenskette und Spange verziert, aber nicht überladen, läßt noch die Figur gut durchsehen; nachher aber umhängt ein kostbarer Mantel den untern Theil, außer den linken Fuß, und reicht als schwere Wolke weit nach beiden Seiten zum Boden hin. Den Federhut in der Linken, den umgekehrten Zepter in der Rechten, steht der Fürst neben Stuhl und Kissen, worauf Krone und die Hand des Rechtes ruhen; auf teppichbeschlagenen Stufen ein Thron mit geflügelten Löwenköpfen, faltenreiche Vorhänge, unter und neben welchen Säulen, Pilaster, Bogen und Bogengänge uns nach dem Grund eines Prachtgebäudes hinblicken lassen. Beide beschriebene Bilder, neben einander gelegt, geben zu wahrhaft großen historischen Betrachtungen Anlaß.

---

*) Also wol aus dem Jahre 1824, in welchem Karl X. König wurde.

Ludwig Napoleon,

König von Holland,*) gemalt 1806.

Ungern nehmen wir dies Bild vor uns, und doch wieder gern, weil wir den Mann vor uns sehen, den wir persönlich hochzuschätzen so viel Ursache hatten; aber hier bedauern wir ihn. Mit einem wohlgebildeten, treuen, redlichen Gesichte blickt er uns an; aber in solcher Verkleidung haben wir ihn nicht gekannt und hätten ihn nicht kennen mögen. In einer Art von sogenannter spanischer Tracht, in Weste, Schärpe, Mantel und Krause, mit Stickerei, Quasten und Orden geschmackvoll aufgeputzt, sitzt er, ruhig nachdenkend, ganz in Weiß gekleidet, ein dunkles, hellbefiedertes Barett in der rechten Hand, in der linken auf einem starken Polster ein kurzes Schwert haltend, dahinter ein Turnierhelm, Alles vortrefflich komponirt. Mag es nun für die Augen ein schönes, harmonisches Bild sein, aber dem Sinne nach kann es uns nichts geben, vielleicht weil wir diesen herrlichen Mann gerade in dem Augenblick kennen lernten, als er allen diesen Aeußerlichkeiten entsagte und sein sittliches Zartgefühl, seine Neigung zu ästhetischen Arbeiten sich im Privatstande ungehindert weiter zu entwickeln trachtete.

Ueber seine kleinen höchst anmuthigen Gedichte, sowie über seine Tragödie Lucretia kam ich schon oft in Versuchung, einige Bemerkungen niederzuschreiben; aber die Furcht, ein mir so freundlich geschenktes Vertrauen zu verletzen, hielt mich ab, wie noch jetzt.

Friedrich August,

König von Sachsen,**) gemalt 1809.

Stellte das vorhergehende Bild eine flüchtig vorübergehende Repräsentation dar, so giebt das vorliegende den entschiedenen Eindruck von Beharrlichkeit und Dauer. Eine edle, charakteristisch sichere Gestalt eines bejahrten, aber wohlerhaltenen, wohlgebildeten Herrn zeigt sich in herkömmlicher Kleidung; er steht vor uns, wie er lange vor seinem Hofe von den Seinigen und

---

*) Dritter Bruder Napoleon's I. und Vater Napoleon's III., von 1806 bis 1810 König von Holland; Goethe hatte ihn im Sommer 1809 in Teplitz kennen gelernt (Goethe-Knebel'scher Briefwechsel, II. S. 16).

**) Friedrich August I., seit 1806 König von Sachsen, regierte bis 1827.

unzähligen Fremden gesehen worden, in Uniform, mehr der Hofsitte als militärischen Bestimmungen gemäß, in Schuh und Strümpfen, den Federhut unter dem Arm, Brust und Schultern mäßig mit Orden und Achselzierden geschmückt, ein regelmäßiges, uns ernst und treu anschauendes Gesicht, das Haar nach älterer Weise in Seitenlocken gerollt. Mit Zutrauen würden wir uns einem solchen Fürsten ehrerbietig darstellen, seiner klaren Uebersicht vertrauend, unsere Angelegenheit vortragen und, wenn er unsere Wünsche gerecht und billig fände, einer wohlüberdachten Gewährung völlig sicher sein.

Der Grund dieses Bildes ist einfach würdig gedacht; aus einem anständigen Sommerpalast scheint der Fürst soeben ins Freie zu treten.

Ludwig Philipp,
Herzog von Orleans,*) gemalt 1817.

Ein würdiges Gesicht, an hohe Vorfahren erinnernd. Der Mann, wie er dasteht, zeigt sich in seinen besten Jahren, Ebenmaß der Glieder, stark und muskelhaft, breite Brust, wohlhäbiger Körper, vollkommen geschickt, als Träger einer der wunderlichen Uniformen zu erscheinen, die wir längst an Husaren, Ulanen, in der neuern Zeit aber unter mancherlei Abweichungen gewohnt geworden. Auch hier fehlt es nicht an Borten und Litzen, an Posament und Quasten, an Riemen und Schnallen, an Gürteln und Haken, an Knöpfen und Dörnern. In der rechten Hand eine herrliche orientalische Mütze mit der Reiherfeder, die linke auf dem weitabstehenden, durch lange Bänder gehaltenen und mit der herabhängenden Tasche verbundenen Säbel. Ebenfalls ist die Figur sehr glücklich gestellt und komponirt vortrefflich; die großen Flächen der weißen Aermel und Beinkleider nehmen sich gar hübsch gegen den Schmuck des Körpers und der Umhüllung.

Wir wünschen eine solche Figur auf der Parade gesehen zu haben, und indem wir dieses sagen, wollen wir gerade den landschaftlichen Grund nicht tadeln. In einiger Ferne wartet ein Adjutant; auch wird ein gesatteltes Pferd, das sich nach seinem Herrn umsieht, dort gehalten. Die Aussicht nach der

---

*) Geboren 1773, Sohn des Herzogs Ludwig Philipp Joseph von Orleans (Egalité), 1830—1848 König von Frankreich.

Tiefe hin ist rauh und wild, auch das Wenige vom Vorder-, Mittel- und Hintergrund ist mit großem Geschmack hinzugefügt, woran wir das Bedürfniß und die Intention des Malers erkennen; aber freilich die Figur tritt eigentlich nur auf, um sich sehen zu lassen; sie beobachtet nicht, sie gebietet nicht, deswegen wir sie denn als auf der Parade sich zeigend nach unserer Art betrachten mußten.

Herzog von Montebello,

Marschall Lannes, gemalt 1810.*)

Das Gegentheil des vorigen Bildes erblicken wir hier: ein schlanker, wohlgebauter, wohlgebildeter Krieger, nicht mehr geschmückt, als nöthig ist, um ihn an seiner hohen Stelle als Befehlshaber zu bezeichnen. In einiger Gemüths- und Körperbewegung ist er dargestellt; und wer sollte in solcher Lage ohne Gegenwirkung gegen die äußerste Gefahr sich unbewegt erhalten dürfen? Aber die große Mäßigung bezeichnet den Helden; er steht zwischen den Trümmern einer Batterie, die zusammengeschossen ist und zusammengeschossen wird; noch sausen die Splitter umher, Lassetten krachen und bersten, Kanonenröhren wälzen sich am Boden, Kugeln und zerschmetterte Waffen sind in Bewegung.

Ernsthaft, aufmerksam blickt der Mann nach der Gegend, wo das Unheil herkommt; die geballte linke Faust, der scharf in den Hut eingreifende Daumen der Rechten geben wie die ganze Silhouette des ganzen Körpers von oben bis unten den Eindruck von zusammengehaltener, zusammenhaltender Kraft, von Anspannung, Anstrengung und innerer Sicherheit; es ist auch hier ein Auf- und Eintreten ohne Gleichen. Welche Schlacht hier gemeint sei, wissen wir nicht; aber es ist immer dieselbe Lage, in die er sich so oft versetzt gesehen, und die ihm denn endlich das Leben kostete.

Uebrigens finden wir ihn hier im Bilde sehr viel älter als im Jahr 1806, wo wir seiner anmuthigen Persönlichkeit, ja

---

*) Der Herzog war in Folge seiner Verwundung in der Schlacht bei Aspern schon am 31. Mai 1809 in Wien gestorben.

man dürfte wol sagen schnell gefaßten Neigung, eine in damaligen Tagen unwahrscheinliche Rettung verdankten.*)

Karl Moritz von Talleyrand,

Prinz von Benevent ꝛc.,**) gemalt 1808.

Je weiter wir in Betrachtung dieser Sammlung vorwärts schreiten, desto wichtiger erscheint sie uns. Jedes einzelne Blatt ist von großer Bedeutung, welche zunimmt, indem wir eins mit dem andern vor- und rückwärts vergleichen.

In dem vorigen sahen wir einen der ersten Helden des französischen Heeres, heroisch gefaßt mitten in der größten, augenblicklichsten Lebensgefahr; hier sehen wir den ersten Diplomaten des Jahrhunderts, in der größten Ruhe sitzend und alle Zufälligkeiten des Augenblicks gelassen erwartend.

Umgeben von einem höchst anständigen, aber nicht prunkhaften Zimmer, finden wir ihn im schicklichen einfachen Hofkleide, den Degen an der Seite, den Federhut nicht weit hinterwärts auf dem Kanapee liegend, eben als erwarte der Geschäftsmann die Meldung des Wagens, um zur Konferenz zu fahren; den linken Arm auf eine Tischecke gelehnt, in der Nähe von Papier, Schreibzeug und Feder, die Rechte im Schooß, den rechten Fuß über den linken geschlagen, erscheint er vollkommen impassibel. Wir erwehrten uns nicht des Andenkens an die Epikurischen Gottheiten, welche da wohnen, „wo es nicht regnet noch schneiet, noch irgend ein Sturm weht“; so ruhig sitzt hier der Mann, unangefochten von allen Stürmen, die um ihn her sausen. Begreifen läßt sich, daß er so aussieht, aber nicht, wie er es aushält. Sein Blick ist das Unerforschlichste; er sieht vor sich hin; ob er aber den Beschauer ansieht, ist zweifelhaft. Sein Blick geht nicht in sich hinein wie der eines Denkenden, auch nicht vorwärts wie der eines Beschauenden; das Auge ruht in und auf sich wie die ganze Gestalt, welche, man kann nicht

---

*) Sonst wird der Marschall außer in dem Gedicht „Byron's Don Juan“ (Werke, II. 463) nur in den „Tag- und Jahresheften“ von 1808 bei Gelegenheit des Erfurter Kongresses erwähnt. Ist er hier mit dem Marschall verwechselt, der Goethe bei der Einnahme von Weimar nützlich war?

**) Der berühmte Staatsmann lebte von 1754 bis 1838 und wurde Goethe gleichfalls auf dem Erfurter Kongresse bekannt.

sagen ein Selbstgenügen, aber doch einen Mangel an irgend einem Bezug nach außen andeutet.

Genug, wir mögen hier physiognomisiren und deuten, wie wir wollen, so finden wir unsre Einsicht zu kurz, unsre Erfahrung zu arm, unsre Vorstellung zu beschränkt, als daß wir uns von einem solchen Wesen einen hinlänglichen Begriff machen könnten. Wahrscheinlicherweise wird es künftighin dem Historiker auch so gehen, welcher dann sehen mag, inwiefern ihn das gegenwärtige Bild fördert. Zu annähernder Vergleichung gab uns das Porträt dieses wichtigen Mannes auf dem großen Bilde vom Kongreß zu Wien nach Isabey*) jedoch einigen Anlaß. Wir bemerken dies um forschender Liebhaber willen.

Ferdinand Imécourt,

Ordonnanzoffizier des Marschalls Lefèbvre, umgekommen vor Danzig 1807, gemalt 1808.

Also, wie das Datum besagt, aus der Erinnerung oder nach einer Skizze gemalt.

Einen merkwürdigen Kontrast giebt uns auch dieses Bild. Die militärische Laufbahn des Mannes deutet auf einen brauchbaren Thätigen, sein Tod auf einen Braven; aber in dem Incognito des Civilkleides ist jeder charakteristische Zug verschwunden. Gentlemanartig in Stellung und Kleidung, ist er eben im Begriff, die breiten Stufen zu einem einfachen Gartenhaus hinaufzusteigen; den Hut in der herabhängenden Linken, auf den Stock in der rechten Hand gestützt, hält er einen Augenblick inne, als sich umsehend, ob er vielleicht noch wo einen Bekannten in der Nähe gewahr würde. Die Züge des Gesichts sind die eines verständigen, gelassenen Mannes; die Gestalt von mittlerer Größe, anständiger Zartheit. In der Sozietät würden wir ihn für einen Diplomaten angesprochen haben; und es ist wirklich ein glücklicher Gedanke, die vollkommne edle Prose einer vorübergegangenen Gegenwart hier zwischen so bedeutenden welthistorischen Männern zu finden.

---

*) Jwan Baptiste Isabey (1767—1855), französischer Porträt- und Militärmaler.

Graf und Gräfin Frieß,*)

gemalt 1804.

Dieses Familienbild paßt recht gut zum vorigen; denn jener Mann durfte nur hier hereintreten, und er wäre willkommen gewesen.

Der Gemahl hat sich auf die Ecke eines ausgeschweiften dreiseitigen Tisches gesetzt und zeigt sich in einer sehr natürlichen, glücklichen Wendung. Eine Reitgerte in der rechten Hand deutet auf Kommen oder Gehen, und so paßt das augenblickliche nachlässige Hinsitzen auf einer solchen Stelle gar wohl. Die Gemahlin, einfach weiß gekleidet, einen bunten Shawl über dem Schooß, sitzt und schaut, den Blick des Gemahls begleitend, gleichsam nach einem Eintretenden. Diesmal sind wir es, die Anschauenden, die wir glauben können, auf eine so freundlich-höfliche Weise empfangen zu werden. Die linke Hand der Dame ruht auf der Schlafstätte eines kleinen Kindes, das in halbem Schlummer sich ganz wohl zu behagen scheint. Wand und Pilaster, die freie Durchsicht in einen Bogengang, ein Schirm hinter dem Bette des Kindes bilden einen mannichfaltigen, anmuthigen, offenen und doch wohnlichen Hintergrund. Das Bild komponirt sehr gut und mag in Lebensgröße, der Andeutung nach kolorirt, eine sehr erfreuliche Wirkung thun.

Katharina,

königliche Prinzessin von Württemberg, Königin von Westphalen,**) gemalt 1813.

Dieses Bild spricht uns am Wenigsten an, wie man in der Konversationssprache zu sagen pflegt. Eine mit Geschmack, der ans Prächtige hinneigt, gekleidete, wohlgestaltete Dame sitzt auf einem architektonisch mäßig verzierten Marmorsessel, dem es nicht an Teppich und Kissen fehlt; die niedergesenkte Rechte hält ein Büchlein, offen durch den eingreifenden Daumen, eben als hätte man aufgehört zu lesen; der linke Arm, auf ein Polster gestützt, zeigt die Hand in einer Wendung, als hätte das nun erhobene Haupt noch erst eben darauf geruht. Gesicht und

*) Moritz Graf Frieß und seine Gemahlin Therese, Prinzessin von Hohenlohe, nicht Graf Fries aus Weimar, mit dem Goethe auch während seines Aufenthaltes in Italien viel verkehrt hatte.

**) Tochter des Königs Friedrich I. von Württemberg, 1807 Gattin des Hieronymus Bonaparte, der von 1807—1813 König von Westphalen war.

Augen sind nach dem Beschauer gerichtet, aber in Blick und Miene ist etwas Unbefriedigtes, Entfremdetes, dem man nicht beikommen kann. Die Aussicht nach Berg und Thal, See und Wasserfall, Fels und Gebüsch mag auf die Anlagen von Wilhelmshöhe deuten; aber das Ganze ist doch zu heroisch und wild gedacht, als daß man recht begreifen könnte, wie diese stattliche Dame hier zu diesem feenhaften Ruhesitz gelangt.

Sodann entsteht noch die Frage über ein höchst wunderliches Beiwesen. Warum setzt die Dame ihre netten Füßchen auf Kopf und Schnabel eines Storchs, der, von einigen leichten Zweigen umgeben, in dem Teppich oder Fußboden skizzenhaft gebildet ist? Dies Alles jedoch beseitigt, mag dies Bild als trefflich komponirt gelten, und man muß ihm die Anlage zu einem vollkommen wohl kolorirten Gemälde zugestehen.

Elisa,

ehemalige Großherzogin von Toscana,*)

und ihre Tochter Napoleon Elisa,

Prinzessin von Piombino, gemalt 1811.

Das reichste Bild von allen, welches zu dem mannichfaltigsten Farbenwechsel Gelegenheit gab. Eine stattliche Dame orientalischer Physiognomie blickt Euch an mit verständigem Behagen; Diadem, Schleier, Stirnbinde, Locken, Halsband, Halstuch geben dem Obertheil Würde und Fülle, wodurch er hauptsächlich über das Ganze dominirt; denn schon vom Gürtel an dienen die Gewande der übrigen Figur eigentlich nur zur Folie für ein anmuthiges Töchterchen, auf dessen rechter Schulter von hinten her die mütterliche rechte Hand ruht. Das liebliche Kind hält am Bande ein zierliches, nettes, seltsam schlank gestaltetes Hündchen, das unter dem linken Arm der Mutter sich behaglich fühlt. Das breite, mit Löwenköpfen und -Tatzen architektonisch verzierte weißmarmorne Kanapee, dessen wohlgepolsterter geräumiger Sitz von der Hauptfigur bequem eingenommen wird, verleiht dem Ganzen ein stattliches Ansehen; Fußkissen und herabgesunkene Falten, Blumenkorb und eine lebhafte Vegetation zunächst deuten auf die mannichfaltigste

*) Napoleon's I. Schwester, vermählt mit dem Fürsten Bacciochi, der von Jenem die Fürstenthümer Lucca und Piombino erhalten hatte, führte als französische Generalstatthalterin (1807—1815) den Titel Großherzogin von Toscana.

Färbung. Der Hintergrund, wahrscheinlich in mildem Lustton gehalten, zeigt hoher, dichter Bäume überdrängtes Wachsthum; wenige Säulen, ruinenartig, eine wilde Treppe, die ins Gebüsche führt, erwecken den Begriff einer ältern romantischen Kunstanlage, aber bereits von langherkömmlicher Vegetation überwältigt, und so geben wir gern zu, daß wir uns wirklich auf einem großherzoglich florentinischen Landsitz befinden.

Madame Récamier,*)

gemalt 1805.

Zum Abschluß dieser Darstellungen sehen wir nun das Bild einer schönen Frau, das uns schon seit zwanzig Jahren gerühmt wird. In einer von stillem Wasser angespülten Säulenhalle, hinten durch Vorhang und blumiges Buschwerk geschlossen, hat sich die schönste, anmuthigste Person, wie es scheint nach dem Bade, in einen gepolsterten Sessel gelehnt; Brust, Arme und Füße sind frei, der übrige Körper leicht, jedoch anständig bekleidet; unter der linken Hand senkt sich ein Shawl herab zu allenfallsigem Ueberwurf. Mehr haben wir freilich von diesem lieblichen und zierlichen Blatte nicht zu sagen. Da die Schönheit untheilbar ist und uns den Eindruck einer vollkommnen Harmonie verleiht, so läßt sie sich durch eine Folge von Worten nicht darstellen. Glücklich schätzen wir Die, welche das Bild, das gegenwärtig in Berlin sein soll, beschauen und sich daran erfreuen können. Wir begnügen uns an dieser Skizze, welche die Intention vollkommen überliefert — und was macht denn am Ende den Werth eines Kunstwerkes aus? Es ist und bleibt die Intention, die vor dem Bilde vorausgeht und zuletzt durch die sorgfältigste Ausführung vollkommen ins Leben tritt. Und so müssen wir denn auch dieses Bild wie die sämmtlichen vorhergehenden wohlgedacht, in seiner Art bedeutend, charakteristisch und gehörig ansprechend anerkennen.

Steht es nun freilich nicht in unserm Vermögen, die äußern Vorzüge einer schönen Person mit Worten auszudrücken, so ist doch die Sprache eigentlich da, um das Gedächtniß sittlicher und geselliger Bezüge zu erhalten, deswegen wir uns nicht versagen können mitzutheilen, wie sich über diese merkwürdige Frau nach zwanzig Jahren die neuesten Tagesblätter vernehmen lassen.

---

*) Vgl. Goethe's Werke, XXIX. S. 733 u. 881.

„Die letzte und lieblichste dieser Gestalten ist Madame Récamier. Niemand wird sich wundern, dieses Bild den erlauchten weiblichen Zeitgenossen beigesellt zu sehen. Eine Freundin der Frau von Staël, eines Camille Jordan,*) des Herrn von Chateaubriand wäre zu solchen Ehren berechtigt, wüßte man auch nicht, daß die unendliche Anmuth ihrer Unterhaltung und die Gewalt ihrer Gutmüthigkeit unablässig die vorzüglichsten Männer aller Parteien bei ihr versammelt hat. Man darf sagen, daß durch Ausüben des Guten, durch Dämpfen des Hasses, durch Annähern der Meinungen sie die Unbeständigkeit der Welt gefesselt habe, ohne daß man bemerkt hätte, Glück und Jugend habe sich von ihr entfernen können. Diejenigen, welche glauben möchten, ihr Geist sei die Wirkung eines anhaltenden Umgangs mit den vorzüglichsten Menschen, der Widerschein eines andern Gestirns, der Wohlgeruch einer andern Blume, solche sind ihr niemals näher getreten. Wir wollen zwar nicht untersuchen, ob nicht mit sechzehn Jahren die Sorge für den Putz und sonstige Hauptgeschäfte desselbigen Alters eine Frau vielleicht verhindern können, andere Vorzüge als die ihrer Schönheit bemerken zu lassen; aber jetzo wäre es unmöglich, so viel Geschmack, Anmuth und Feinheit zu erklären, ohne zu gestehen, daß sie immer Elemente dieser Eigenschaften besessen habe.

„Ohne etwas herausgegeben, vielleicht ohne etwas niedergeschrieben zu haben, übte diese merkwürdige Frau bedeutenden Einfluß über zwei unserer größten Schriftsteller. Ein solcher ungesuchter Einfluß entspringt aus der Fähigkeit, das Talent zu lieben, es zu begeistern, sich selbst zu entzünden beim Anblick der Eindrücke, die es hervorbringt. Diejenigen, welche wissen, wie der Gedanke sich vergrößert und befruchtet, indem wir ihn vor einer andern Intelligenz entwickeln, daß die Hälfte der Beredsamkeit in den Augen Derer ist, die Euch zuhören, daß der zu Ausführung eines Werkes nöthige Muth aus dem Antheil geschöpft werden muß, den das Unternehmen in Andern erweckt, solche Personen werden niemals erstaunen über Corinna's und des Verfassers der Märtyrer**) leidenschaftliche Freundschaft für die Person, welche sie außerhalb Frankreich begleitete oder ihnen in der Ungunst treu blieb. Es giebt edle Wesen,

*) In der „Campagne in Frankreich", auch in Goethe's Werken, XXIX. S. 116 u. 872, erwähnt.

**) Chateaubriand, Verfasser des Romans „Les Martyrs ou le triomphe de la religion chrétienne," Paris 1809.

die mit allen hohen Gedanken sympathisiren, mit allen reizenden Schöpfungen der Einbildungskraft. Ihr möchtet edle Werke hervorbringen, um sie ihnen zu vertrauen, das Gute und Rechte thun, um es ihnen zu erzählen. Dies ist das Geheimniß des Einflusses der Madame Récamier. Vor ihr hatte man niemals so viel Uneigennutz, Bescheidenheit und Berühmtheit vereinigt. Und wie sollte man sich nicht freuen, ein durch die Kunst so wohl überliefertes Bild einer Frau zu besitzen, welche niemals auf mächtige Freundschaften sich lehnte, als um das unbekannte Verdienst belohnt zu sehen, die nur dem Unglück schmeichelte und nur dem Genie den Hof machte!"

*

Ueberliefert nun werden uns diese Bilder durch eine höchst geistreiche Radirnadel. Man kann sich denken, daß Herr Gérard zu einem Werke, das eigentlich seinen Ruf als denkender Künstler begründen soll, einen trefflichen Arbeiter werde gewählt haben. Es ist von großem Werthe, wenn der Autor seines Uebersetzers gewiß ist, und ganz ohne Frage hat man Herrn Adam*) allen Beifall zu gewähren. Es ist ein solches Sentiment in seiner Nadel und der Abwechselung derselben, daß der Charakter des zu behandelnden Gegenstandes nirgends vermißt wird, es sei nun in den zartesten Punkten und Strichlein, mit welchen er die Gesichter behandelt, durch die gelinden, womit er die lichten wie die Lokal-Tinten andeutet, bis zu den starken und stärkern, womit er Schatten und mehr oder minder dunkle Lokalfarben auszudrücken weiß, wie er denn auch auf eine gleichsam zauberische Weise die verschiedenen Stoffe durch glückliche Behandlung andeutet und so einen Jeden, der Auge und Sinn für solche Hieroglyphen gebildet hat, vollkommen befriedigen muß.

Wir stimmen daher völlig in die Ueberzeugung ein, daß es wohlgethan war, diese geistreich skizzenhafte, ob schon genugsam ausführliche Radirungsart dem Steindruck vorzuziehen; nur wünschen wir, daß man beim Abdruck die Platten sorgfältig behandeln möge, damit sämmtliche Kunstliebhaber auf eine wünschenswerthe Weise befriedigt werden können.

---

*) Pierre Adam, Kupferstecher, geboren 1799 in Paris.

Dr. Jakob Roux über die Farben in technischem Sinne.

(1. Heft 1824; 2. Heft 1828.)*)

Die Zahnischen kolorirten Nachbildungen der Pompejischen Wandgemälde setzen uns außer den glücklichen Gedanken auch noch durch eine wohlerhaltene Färbung in Erstaunen. Erwägen wir nun, daß jener Farbenschmuck sich durch so manche Jahrhunderte, durch die ungünstigsten Umstände klar und augenfällig erhalten, und finden dagegen Bilder der neuern Zeit, ja der neuesten, geschwärzt, entfärbt, rissig und sich ablösend; treffen wir ferner auch bei Restaurationen dieser Mängel auf gar mancherlei Fehler der ersten Anlage: dann haben wir allerdings den Künstler zu loben, welcher, hierüber forschend und nachdenkend, einen Theil seiner edlen Zeit anwendet.

Wir empfehlen obgenannte Hefte den Künstlern um desto mehr, als man in der neuern Zeit völlig zu vergessen scheint, daß die Kunst auf dem Handwerk ruht und daß man sich aller technischen Erfordernisse erst zu versichern habe, ehe man ein ebenso würdiges als dauerndes Kunstwerk hervorzubringen Anstalt macht.

Die Bemühungen des sorgfältigen Verfassers noch höher zu schätzen, sehen wir uns dadurch veranlaßt, daß Palmaroli,**) der sich durch seine Restauration in Dresden so viel Verdienste erworben, in Rom leider mit Tode abgegangen ist, da denn Uebung und Nachdenken sowol über ältere Bilder, wie solche allenfalls wiederherzustellen, als über die Art, den neu zu verfertigenden dauernde Kraft und Haltung zu geben, im Allgemeinen bestens zu empfehlen steht.

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bandes 2. Heft. 1828. S. 402 f. — Der Verfasser der Schrift, ein Maler aus Jena, wird auch in den „Tag- und Jahresheften“ von 1817, in d. Briefw. mit Knebel, II. 20, und in der „Farbenlehre“, Abschnitt „Entoptische Farben — Ansprache“ vom 20. Juli 1820, erwähnt.

**) Peter Palmaroli, der in Dresden u. a. die Sixtinische Madonna wiederherstellte, starb 1823.

Galerie zu Shakespeare's dramatischen Werken

von Moritz Retzsch.

Leipzig bei Gerhard Fleischer. 1828.*)

Wir verwendeten auf dieses Werk gern mehrere Seiten, wenn sie uns gegönnt wären; da wir aber doch nur loben könnten und das Werk selbst den Meister am Besten lobt, so wollen wir nur den Wunsch äußern, daß die Vorsteher aller Lesegesellschaften, sie mögen sein von welcher Art sie wollen, dieses Werk anschaffen, wodurch sie ihre Mitglieder gewiß sämmtlich verbinden werden, indem diese nebst einem einsichtigen Vorworte die Hauptstellen im Original und in zwei andern Sprachen mitgetheilt erhalten.

Die Hauptstellen sagen wir, weil der Künstler den Geist gehabt hat, die ganze Folge eines Stücks in allen bedeutenden Einzelnheiten uns nach und nach anzuführen und so raschen Ganges das Ganze an uns vorbeizuleiten.

Hier aber müssen wir schließen, um nicht hingerissen zu werden, umständlich aufzuführen, wie charakteristisch und anmuthig, mit Geschmack und Glück, sinn- und kunstgemäß der Künstler verfahren, um ein Stück wie Hamlet, das denn doch, man mag sagen was man will, als ein düstres Problem auf der Seele lastet, in lebendigen und reizenden Bildern unter erheiternden Gestalten und bequemen Umständen anmuthig vorzuführen.

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, IX. Band. 1833. T.-A. S. 160 f.

Danae.*)

Eine wohlgegliederte weibliche Gestalt liegt nackt, den Rücken uns zukehrend, uns über die rechte Schulter anschauend, auf einem wohlgepolsterten, anständigen Ruhebette; ihr rechter Arm ist aufgehoben, der Zeigefinger deutet, man weiß nicht recht worauf. Rechts vom Zuschauer, in der Höhe, zieht aus der Ecke eine Wolke heran, welche auf ihrem Wege Goldstücke spendet, deren einen Theil die alte Wärterin andächtig in einem Becken auffängt. Hinter dem Lager, zu den Füßen der Schönen, tritt ein Genius heran; er hat auch ein paar begeistete Goldstücke aufgefangen und scheint sie dem Oertchen näher bringen zu wollen, wohin sie sich eigentlich sehnen. Nun bemerkt man erst, wohin die Schöne deutet. Ein in Karyatidenform den Bettverhang tragender, zwar anständig drapirter, doch genugsam kenntlicher Priap ist es, auf welchen sie hinweist, um uns anzuzeigen, wovon eigentlich die Rede sei. Eine Rose hat sie im Haar stecken, ein paar andere liegen schon unten auf dem Fußbänkchen und neben dem Nachtgeschirr, das, wie auch der sichtbare Theil des Bettgestelles, von goldnen Zierrathen glänzt.

Das muß man beisammen sehn, mit welchem Geschmack und Geschick der geübteste Pinsel, allen Forderungen der Maler- und Farbenkunst genugthuend, dieses Bildchen ausgefertigt hat. Man stellt es gern kurz nach Paul Veronese; es mag's ein Venezianer oder auch ein Niederländer gemalt haben. Freilich unsern Meistern, welche sich mit trauernden Königspaaren beschäftigen, ist dergleichen ein Aergerniß, und den Schülern, die sich in heiligen Familien wohlgefallen, gewiß eine Thorheit. Glücklicherweise ist das Bildchen gut erhalten und beweist überall einen markigen Pinsel.

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, IV. Band. 1832. T.-A. S. 220 f.

Tischbein's Zeichnungen

des Ammazzaments der Schweine in Rom.*)

Tischbein, der sich viel mit Betrachtung von Thieren, ihrer Gestalt, ihrer Eigenheiten, ihrer Bewegungen abgab, hat uns immer viel von dem Ammazzament der Schweine, von einem allgemeinen Schweinemord zu erzählen gewußt, der in den Ruinen jenes Tempels vorgehe, die am Ende der Via Sacra wegen der schönen Basreliefe berühmt sind, den Einfluß der Minerva auf weibliche Arbeiten sehr anmuthig darstellend.

In die Höhlungen und Gewölbe dieses zusammengestürzten Gebäudes werden zur Winterszeit in großen Heerden vom Lande herein schwarze, wildartige Schweine getrieben und daselbst an die Kauflustigen nicht etwa lebendig, sondern todt überlassen. Das Geschäft aber wird folgendermaßen betrieben:

Der Römer darf sich mit Schweinschlachten nicht abgeben; wer aber das Blut, welches bei dem Schlachten verloren ginge, auch nicht entbehren will, verfügt sich dorthin und feilscht um eines der in jenen Räumen zusammengedrängten Schweine. Ist man des Handels einig, so wirft sich einer der wild genug anzuschauenden Heerdebesitzer mit Gewalt über das Thier, stößt ihm einen starken, spitzen, oben umgebogenen und gleichsam zum Handgriff gekrümmten Draht ins Herz und trillt ihn so lange darin herum, bis das Thier kraftlos niederfällt und sein Leben aushaucht. Hiebei wird nun kein Tropfen Bluts vergossen; es gerinnt im Innern, und der Käufer schafft es mit allem innern und äußern Zubehör vergnügt nach Hause.

Daß eine solche Operation nicht ohne Kampf sich entwickele, läßt sich denken; der einzelne kräftige Mann, der sich über ein solches wildstarkes Thier hinwirft, es beim Ohre faßt, zur Erde niederdrückt, die Stelle des Herzens sucht und den tödtlichen Draht einstößt, hat gar manchen Widerstand, Gegenwirkung

*) Goethe's Nachgelassene Werke, IV. Band. 1832. T.-A. S. 217—219.

und Zufälle zu erwarten. Er wird oft selbst niedergerissen und zertreten, und seine Beute entspringt ihm; die Jagd geht von Neuem an, und weil mehr als ein Handel der Art zu gleicher Zeit im Gange ist, so entsteht ein vielfacher Tumult in den theils zusammenhängenden, theils durch Latten und Pfahlwerk abgesonderten Gewölben, welcher mit dem entsetzlichsten, scharftönenden und grunzenden Zetergeschrei die Ohren beleidigt, so wie das Auge von dem wüsten Getümmel im Innersten verletzt wird.

Freilich ist es einem humoristischen Künstlerauge, wie Tischbein besaß, nicht zu verargen, wenn es sich an dem Gewühl, den Sprüngen, an der Unordnung des Rennens und Stürzens, der heftigsten Gewalt wilder Thierheit und dem ohnmächtigen Dahinsinken entseelter Leichname zu ergetzen Lust findet. Es sind noch die flüchtigsten Federzeichnungen hievon übrig, wo eine geübte Künstlerhand, als wetteifernd mit einem wilden, unfaßlichen Getümmel, sich auf dem Papier mit gutem Humor zu ergehen scheint.

Rembrandt der Denker.*)

Auf dem Bilde Der gute Samariter**) (Bartsch, Nr. 90) sieht man vorn ein Pferd fast ganz von der Seite; ein Page hält es am Zaum. Hinter dem Pferde hebt ein Hausknecht den Verwundeten soeben herab, um ihn ins Haus zu tragen, in welches eine Treppe durch einen Balkon hineinführt. Unter der Thür sieht man den wohlgekleideten Samaritaner, welcher dem Wirth einiges Geld gegeben hat und ihm den armen Verwundeten ernstlich empfiehlt. Gegen den linken Rand zu sieht man aus einem Fenster einen jungen Mann herausblicken, mit einer durch eine Feder verzierten Mütze. Zur Rechten auf geregeltem Grund sieht man einen Brunnen, aus welchem eine Frau das Wasser zieht.

Dieses Blatt ist eines der schönsten des Rembrandt'schen Werkes; es scheint mit der größten Sorgfalt gestochen zu sein, und ungeachtet aller Sorgfalt ist die Nadel sehr leicht.

Die Aufmerksamkeit des vortrefflichen Longhi hat besonders der Alte unter der Thüre auf sich gezogen, indem er sagt: „Mit Stillschweigen kann ich nicht vorübergehen das Blatt vom Samaritaner, wo Rembrandt den guten Alten unter der Thüre in solcher Stellung gezeichnet hat, wie sie Demjenigen eigen ist, der gewöhnlich zittert, so daß er durch die Verbindung der Erinnerungen wirklich zu zittern scheint, welches kein anderer Maler weder vor ihm noch nach ihm durch seine Kunst erlangen konnte."

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, IV. Band. 1832. T.-A. S. 224–226.
**) Vgl. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, I. Theil. S. 177. Nr. 318.

Wir setzen die Bemerkungen über dieses wichtige Blatt weiter fort:

Auffallend ist es, daß der Verwundete, anstatt sich dem Knechte, der ihn forttragen will, hinzugeben, sich mühselig mit gefalteten Händen und aufgehobenem Haupte nach der linken Seite wendet und jenen jungen Mann mit dem Federhute, welcher eher kalt und untheilnehmend als trutzig zum Fenster heraussieht, um Barmherzigkeit anzuflehen scheint. Durch diese Wendung wird er Dem, der ihn eben auf die Schulter genommen, doppelt lästig; man sieht's diesem am Gesicht an, daß die Last ihm verdrießlich ist. Wir sind für uns überzeugt, daß er in jenem trotzigen Jüngling am Fenster den Räuberhauptmann derjenigen Bande wiedererkennt, die ihn vor Kurzem beraubt hat, und daß ihn in dem Augenblicke die Angst überfällt, man bringe ihn in eine Räuberherberge, der Samariter sei auch verschworen, ihn zu verderben. Genug, er findet sich in dem verzweiflungsvollsten Zustand der Schwäche und Hilflosigkeit.

Betrachten wir nun die Gesichter der sechs hier aufgestellten Personen, so sieht man die Physiognomie des Samariters gar nicht, nur wenig von dem Profil des Pagen, der das Pferd hält. Der Knecht, durch die körperliche Last beschwert, hat ein verdrießlich angestrengtes Gesicht und einen geschlossenen Mund, der arme Verwundete den vollkommensten Ausdruck der Hilflosigkeit. Höchst trefflich, gutmüthig und vertrauenswerth ist die Physiognomie des Alten, kontrastirend mit unserm Räuberhauptmann in der Ecke, welcher eine verschlossene und entschlossene Sinnesweise ausdrückt.

Georg Friedrich Schmidt,

geboren Berlin 1712, abgegangen daselbst 1775.*)

Der Künstler, dessen Talent wir zu schätzen unternehmen, ist einer der größten, dessen sich die Kupferstecherkunst zu rühmen hat; er wußte die genaueste Reinlichkeit und zugleich die Festigkeit des Grabstichels mit einer Bewegung, einer Behandlung zu verbinden, welche sowol kühn als abwechselnd und manchmal mit Willen unzusammenhängend war, immer aber vom höchsten Geschmack und Wissen.

Von dem regelmäßigen Schnitt, worin er den ernstesten Chalkographen nacheiferte, ging er nach Belieben zur freien Behandlung über, indem er sich jenes spielenden Punktirens der geistreichsten Radirkünstler bediente und das Urtheil ungewiß ließ, ob er sich in einer oder der andern Art vorzüglicher bewiesen habe. Doch es ist kein Wunder, daß er sich in diesen einander so entgegengesetzten Arten des Stiches vollkommen gleich erwiesen, da ihm die gefühlteste Kenntniß der Zeichnung und des Helldunkels, die feinste Beurtheilung und ein unbegrenzter Geist beständig zum Führer dienten.

In der ersten Art zog er vor, Porträte zu behandeln, ob er gleich auch einige geschichtliche Gegenstände gestochen hat und Alles, was er gestochen, vorzüglich ist. Aber jenes Porträt von La Tour,**) welches dieser Maler von sich selbst gefertigt hatte, ist bewundernswürdig durch die Vorzüge, welche in allen übrigen sich finden, mehr aber durch die Seele und die freie Heiterkeit, die in diesem Gesichte so glücklich ausgedrückt sind. Sehr schön ist auch das Bildniß von Mounsey***) und außerordentlich die der Grafen Rasumowsky†) und Esterhazy. Auch die Kaiserin

*) Goethe's Nachgelassene Werke, IV. Band. 1832. T.=A. S. 227—229.

**) Maurice Quentin de la Tour; vgl. die 3. Note zu S. 77 dieses Theils.

***) Arzt und Geheimerath in russischen Diensten.

†) Vgl. Goethe's Werke, XXXII. Theil. S. 108.

von Rußland, Elisabeth, gemalt von Tocqué,*) ist vorzüglich, wo besonders die Beiwerke mit erstaunender Meisterschaft behandelt sind.

Nicht weniger schätzenswerth ist das Porträt von Mignard**) nach Rigaud, welches ich jedoch nicht, wie Andere wollen, für sein Hauptstück halte.

In der zweiten Art behandelt er ebenso gut Porträte als historische Vorstellungen, worunter einige von eigener Erfindung sind, die ihm zu großem Lobe gereichen.

Er ahmte, doch nicht knechtisch, die weise malerische Unordnung Rembrandt's und Castiglione's***) nach und wußte sich sehr oft mit der kalten Nadel der geistreichen und bezaubernden Leichtigkeit des Stefano della Bella†) anzunähern. Bei ihm ist Alles Wissen, Alles Feuer und, was viel mehr bedeuten will, Alles der Wahrheit Stempel.

Man kann von diesem wundersamen Manne sagen, daß zwei der trefflichsten Stecher in ihm verbunden seien. Wie er auch irgend die Kunstart eines Andern nachahmt, tritt er immer, von seinem außerordentlichen Geiste begleitet, als Original wieder hervor.

Hätte er die Geschichte im großen Sinne wie das Porträt behandelt, und hätte ihn die Ueberfülle seines Geistes nicht manchmal irre geleitet, so könnte er die oberste Stelle in unserer Kunst erreichen. Ist ihm dies nicht gelungen, so bleibt er doch, wie gesagt, einer der trefflichsten Meister und der erfahrenste Stecher.

Wer seine schönen Kupferstiche zu Rathe zieht, wird von vielen Seiten in seiner Profession gewinnen.

(Uebersetzt aus der Calcografia da Giuseppe Longhi,††) Milano 1830. Vol. I. pag. 185.)

---

*) Louis Tocqué oder Tocquet (1695 – 1772) wurde aus Paris nach Petersburg zur Kaiserin Elisabeth berufen, um ihr Porträt zu malen; später ließ Dieselbe Schmidt von Berlin kommen, um einen Kupferstich nach dem Gemälde herzustellen.

**) Nikolas Mignard (1605 — 1668), Maler und Kupferstecher; über Rigaud vgl. die vierte Note zu S. 77 dieses Theils.

***) Giovanni Benedetto Castiglione (1616 – 1670), theilweise durch van Dyk gebildet. Von ihm sind außerordentlich viele Bilder in den europäischen Galerien zerstreut.

†) Lebte 1610—1664; es sind etwa 1500 Radirungen von ihm vorhanden.

††) Longhi (1766 – 1832), Kupferstecher und Kunstschriftsteller in Mailand. Der Titel des obigen Werkes lautet vollständig: „La teorica della Calcografia.“

Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.

Auf Befehl des Ministers für Handel, Gewerbe und Bauwesen herausgegeben von der technischen Deputation der Gewerbe. Berlin 1821. Drei Abtheilungen. (Nicht im Handel.) *)

Wenn die Künste aus einem einfachen Naturzustande oder aus einer barbarischen Verderbniß nach und nach sich erheben, so bemerkt man, daß sie stufenweise einen gewissen Einklang zu erhalten bemüht sind, deswegen denn auch die Produkte solcher Uebergangszeiten, im Ganzen betrachtet, obgleich unvollkommen, uns doch eine gewisse Zustimmung abgewinnen.

Ganz unerläßlich aber ist die Einheit auf dem Gipfel der Kunst; denn wenn der Baumeister zu dem Gefühl gelangt, daß seine Werke sich in edlen, einfachen, faßlichen Formen bewähren sollen, so wird er sich nach Bildhauern umsehen, die gleichmäßig arbeiten. An solchen Verein wird der Maler sich anschließen, und durch sie wird Steinhauer, Erzgießer, Schnitzwerker, Tischer, Töpfer, Schlösser und wer nicht Alles geleitet, ein Gebäude fördern helfen, das zuletzt Sticker und Wirker als behagliche Wohnung zu vollenden gesellig bemüht sind.

Es giebt Zeiten, wo eine solche Epoche aus sich selbst erblüht; allein nicht immer ist es räthlich, die Endwirkung dem Zufall zu überlassen, besonders in Tagen, wo die Zerstreuung groß ist, die Wünsche mannichfach, der Geschmack vielseitig. Von oben herein also, wo das anerkannte Gute versammelt werden kann, geschieht der Antrieb am Sichersten, und in diesem Sinne ist obgenanntes Werk unternommen und zur Bewunderung vorwärts geführt, auf Befehl und Anordnung des k. preuß. Staatsministers Herrn Grafen von Bülow Excellenz.

Im Vorbericht des Herrn Beuth ist ausgesprochen, daß der Techniker, insofern er seiner Arbeit die höchste Vollendung giebt, alles Lob verdiene, daß aber ein Werk erst vollkommen befriedige, wenn das Ausgearbeitete auch in seinen ersten Anlagen, seinen Grundformen wohl gedacht und dem wahren Kunstsinn gemäß erfunden werde.

Damit also der Handwerker, der nicht wie der Künstler

*) Ueb. Kunst u. Alterthum, III. 3. 1822. S. 176 ff. u. IV. 2 1823. S. 176 ff.

einer weitumfassenden Bildung zu genießen das Glück hat, doch sein hohes Ziel zu erreichen ermuthigt und gefördert sei, ward vorliegendes Werk unternommen, den Kunstschulen der ganzen preußischen Monarchie als Muster vor Augen zu bleiben. Es wird Diejenigen, die es von Jugend auf ansichtig sind, gründlich belehren, so daß sie unter den unzählbaren Resten der alten Kunst das Vorzüglichste auffinden, wählen, nachbilden lernen, sodann aber in gleichem Sinne, worauf Alles ankommt, selbst hervorzubringen sich angeregt fühlen.

Ein Werk wie dieses wäre nun durch merkantilische Spekulation schwer zu fördern; es gehörte dazu königliche Munificenz, einsichtige, kräftige, anhaltende ministerielle Leitung; sodann mußten gelehrte Kenner, eifrige Kunstfreunde, geist- und geschmackreiche Künstler, fertige Techniker alle zusammenwirken, wenn ein solches Unternehmen begonnen werden und zur Vollendung desselben gegründete Hoffnung erscheinen sollte.

Genannt haben sich als Zeichner zugleich und Kupferstecher Mauch, Moses und Funke, als Kupferstecher Sellier, Wachsmann, Lesnier, Ferdinand Berger jun., und bei einem Blatte Anderloni als leitender Meister. Als Kupferdrucker nennt sich Prêtre. Wenn nun der vorzüglichen Reinlichkeit und Zierlichkeit, welche Zeichner und Kupferstecher an diesem Werk bewiesen, rühmlich zu gedenken ist, so verdient endlich auch die große Sauberkeit des Abdrucks billige Anerkennung, zumal da mehrere Blätter mit zwei Platten gedruckt sind. Ungemein sauber nach der in England erfundenen Weise in Holz geschnitten, erscheint ferner auf dem Haupttitelblatt der preußische gekrönte Adler, Reichsapfel und Zepter haltend. Ein Gleiches ist von den großen Buchstaben der sämmtlichen Aufschriften zu sagen, welche mit Sinn und Geschmack älteren deutschen Schriftzügen nachgebildet worden. Mit Vergnügen finden wir sodann bemerkt, daß Herr Geheime Oberbaurath Schinkel auch in das Unternehmen mit Geist und Hand eingreift.

Und so liegen denn vor uns in gr. Fol.-Format mehrere Platten des Ganzen, das in drei Abtheilungen bestehen wird. Von der ersten, welche architektonische und andere Verzierungen enthalten soll, bewundern wir acht Blätter; von der zweiten, Geräthe, Gefäße und kleinere Monumente vorstellend, fünf; von der dritten, Verzierungen von Zeugen und für die Wirkerei insbesondere, vier Blätter oder vielmehr sechs, weil zwei einmal schwarz und einmal kolorirt vorhanden.

Der Text kl. Fol.-Format, gleichfalls höchst elegant gedruckt, enthält kurz und klar nöthige Anleitung, Andeutung, Hinweisen auf elementare theoretische Grundsätze, welche, einmal gefaßt, zu ferneren Fortschritten sicheren Weg bahnen.

Uns aber bleibt nichts zu wünschen übrig, als von Zeit zu Zeit vom Wachsen und Gedeihen eines so wichtigen und einflußreichen Werkes Zeuge zu werden.

[Desselben Werkes zweite Lieferung. 1823.]

Von diesem so kostbaren als schätzenswerthen Unternehmen haben wir bereits gebührende Anzeige gethan. Es wird herausgegeben von der technischen Deputation der Gewerbe und ist nicht im Handel. Es besteht in drei Abtheilungen; die erste enthält architektonische und andere Verzierungen, die zweite Geräthe, Gefäße und kleinere Monumente, die dritte Verzierungen für Teppiche und Muster für Wirkerei im Allgemeinen.

Von jedem dieser dreie sind abermals merkwürdige Blätter in der zweiten Lieferung enthalten, die wir durch besondere Gunst das Glück haben vor uns zu sehen; und wollten wir bedauern, daß gerade bei nicht zu verzögerndem Abschluß des letzten Bogens uns keine Zeit übria bleibt, das Einzelne nach Würden zu schätzen, so erheitern wir uns mit dem Gedanken, daß wir bei der gegenwärtigen Lieferung den Beifall und die Bewunderung wiederholen müßten, die uns von der vorigen abgenöthigt wurden; ja dies nicht allein: wir müssen bekennen, daß ein höchst sorgfältig begonnenes Werk mit größter Sorgfalt fortgeführt worden, so daß man sich wirklich enthalten muß, die zweite Sendung nicht höher als die erste zu schätzen.

Möge von Ausstellung zu Ausstellung, von deren glücklichen Vorzügen uns Berliner Freunde jederzeit unterhalten, die Wirksamkeit eines so bedeutenden Unternehmens immer deutlicher werden! Wie denn durch das Anschauen solcher Muster der gute Geschmack sich bis in die letzten Zweige der technischen Thätigkeit nothwendig ergießen und der hohe Beförderer, die Leitenden und Ausführenden mit gar schönen Kunst- und Sittenfrüchten sich belohnt sehen müssen.

Programm zur
Prüfung der Zöglinge der Gewerbschule,
von Direktor Klöden. Berlin 1828.*)

Schon mehrere Jahre bewundern und benutzen wir die durch Herrn Beuth herausgegebenen Musterblätter, welche mit so viel Einsicht als Aufwand zum Vortheil der preußischen Gewerbschulen verbreitet worden; nun erfahren wir, daß abermals 37 Kupfertafeln für Zimmerleute, 9 Vorlegeblätter für angehende Mechaniker, beide Werke mit Text, ausgegeben werden. Gedachtes Programm belehrt uns von der umfassenden Sorgfalt, womit jener Staat sich gegen die unaufhaltsam fortstrebende Technik unsrer Nachbarn ins Gleichgewicht zu stellen trachtet, und wir haben die Wirksamkeit eines solchen Unterrichts auch an einigen der Unsern erfahren, welche man dort gastlich aufzunehmen die Geneigtheit hatte.

In der Kürze, wie wir uns zu fassen genöthigt sind, dürfen wir sodann aussprechen, daß von jenen Anstalten um desto mehr zu hoffen ist, als sie auch auf Kunst gegründet sind; denn nur dadurch kann das Handwerk immer an Bedeutung wachsen. Indem es Alles und Jedes hervorzubringen in Stand gesetzt, zu dem Nützlichen durchaus befähigt wird, verherrlicht es sich selbst, wenn es nach und nach auch das Schöne zu erfassen, solches auszudrücken und darzustellen sich kräftig beweist.

In Berlin ist nunmehr eine so große Masse guten Geschmacks, daß der falsche Noth haben wird, sich irgend hervorzuthun, und eben jene Gewerbsanstalt, auf höhere Kunstanstalten gegründet, selbst höhere Kunstanstalt, ist durchaus in dem Falle, den reineren Sinn durch vollendete technische Darstellung zu begünstigen.

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bandes 2. Heft. 1828. S. 425 f.

Zahn's Ornamente und Gemälde
aus
Pompeji, Herkulanum und Stabiä.*)

Ob man schon voraussetzen darf, daß gebildete Leser, welche Gegenwärtiges zur Hand nehmen, mit demjenigen genugsam bekannt sind, was uns eigentlich die oben benannten, nach langen Jahren wieder aufgefundenen Städte in so hohem Grade merkwürdig macht, auch schon beinahe ein ganzes Jahrhundert den Antheil der Mitlebenden erregt und erhält, so sei doch besonders von einer der dreien, von Pompeji, deren Ruinen eigentlich dem hier anzuzeigenden Werke den Gehalt geliefert, Einiges zum Voraus gesprochen.

Pompeji war in dem südöstlichen Winkel des Meerbusens gelegen, welcher von Bajä bis Sorrent das Tyrrhenische Meer in einem unregelmäßigen Halbkreise einschließt, in einer so reizenden Gegend, daß weder der mit Asche und Schlacken bedeckte Boden, noch die Nachbarschaft eines gefährlichen Berges von einer dortigen Ansiedelung abmahnen konnte. Die Umgebung genoß aller Vortheile des glücklichen Kampaniens, und die Bewohner, durch überströmende Fruchtbarkeit angelockt und festgehalten, zogen noch von der Nähe des Meers die größten Vortheile, indem die geographische Lage der Stadt überhaupt sich zu einem bedeutenden Handelsplatz eignete.

Wir sind in der neuern Zeit mit dem Umfange ihrer Ringmauern bekannt geworden und konnten nachfolgende Vergleichung anstellen.

---

*) Jahrbücher der Literatur, einundfunfzigster Band, 1830, Juli, August, September. Wien. Gedruckt und verlegt bei Karl Gerold. S. 1 bis 12. – Die nachfolgende Beurtheilung bezieht sich auf das erste größere Werk Zahn's, das 1828–1830 in Berlin in 10 Heften mit 100 Tafeln unter dem Titel „Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä, nebst einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen“ erschien.

Im ersten Abschnitte der Wanderungen Goro's*) durch Pompeji (Wien 1825) ist der Quadratinhalt der Stadt und der ausgegrabenen Stellen, nach Pariser Klaftern gemessen, angegeben. Unter diesen Pariser Klaftern sind wahrscheinlich die Pariser Toisen zu verstehen; denn die Pariser Toise ist ein Maß von sechs Schuhen, wie die Wiener Klafter. Nach diesem Abschnitte beträgt nun der Flächeninhalt des ausgegrabenen Theils der Vorstadt mit der Gräberstraße 3147 Wiener Quadratklafter, der Umfang der Stadt 1621½ W. laufende Kl., der Flächeninhalt der Stadt 171,114 W. Q.-Kl., der Flächeninhalt der ausgegrabenen Theile der Stadt 32,938 W. Q.-Kl.; die Stadt mißt vom Amphitheater bis zum entgegengesetzten Theile 884 W. laufende Kl.; dieselbe mißt vom Theater bis zur entgegengesetzten Seite 380 W. laufende Klafter.

Wenn man von der Wiener Altstadt den Paradeplatz, den kaiserlichen Hofgarten und den Garten fürs Publikum, welche an der einen Seite der Stadtmauer neben einander liegen, abzieht, so ist dieselbe noch einmal so groß als Pompeji; denn dieser Theil der Stadt hält 307,500 W. Q.-Kl. Nimmt man hiervon die Hälfte, so ist dieselbe 168,750 Kl., welcher Flächenraum um 2368 W. Q.-Kl. kleiner als der Flächenraum von Pompeji ist. Diese 2368 Kl. machen aber ungefähr den 72sten Theil des Flächenraums von Pompeji aus, sind also, wenn nicht eine zu große Genauigkeit gefordert wird, außer Acht zu lassen.

Der Theil der Vorstadt zwischen der Alsergasse und der Kaiserstraße hält 162,855 W. Q.-Kl., ist also um 8259 Q.-Kl. kleiner als Pompeji. Diese 8259 Q.-Kl. machen aber ungefähr den 21sten Theil des Flächeninhaltes von Pompeji aus, sind also gleichfalls kaum beachtenswerth.

Ebenso ist der Raum zwischen der Donau, der Augartenstraße und der Taborstraße etwas zu klein, wenn man blos das Quartier, so weit die Häuser stehen, mißt, und etwas zu groß, wenn man die Grenze an dem Ufer der Donau nimmt. Ersterer Flächenraum enthält 161,950 W. Q.-Kl. und letzterer 189,700 Q.-Kl.

Die Stadt mochte nach damaliger Weise fest genug sein, wovon die nunmehr ausgegrabenen Mauern, Thore und Thürme

---

*) Ludwig Goro von Agyagfalva, Offizier im österreichischen Geniecorps

ein Zeugniß geben; ihre bürgerlichen Angelegenheiten mochten in guter Ordnung sein, wie denn die mittleren für sich bestehenden Städte nach einfacher Verfassung sich gar wohl regieren konnten.

Aber auch an nachbarlichen Feindseligkeiten konnte es ihnen nicht fehlen; mit den nahen Bergbewohnern, den Nocеriern, kamen sie in Streit; einer so kräftig überwiegenden Nation vermochten sie nicht zu widerstehen; sie riefen Rom um Hilfe an, und da sie hierdurch ihr Dasein behaupteten, blieben sie mit jenem sich immer vergrößernden Staate meist in ununterbrochenem Verhältnisse, wahrscheinlich dem einer Bundesstadt, die ihre eigene Verfassung behielt und niemals nach der Ehre geizte, durch Erlangung des Bürgerrechts in jenen größern Staatskreis verschlungen zu werden.

Bis zum Jahre Rom's 816 meldet die Geschichte Weniges und nur im Vorübergehen von dieser Stadt; jetzt aber ereignete sich ein gewaltsames Erdbeben,*) welches große Verwüstung mag angerichtet haben. Nun finden wir sie aber bei den gegenwärtigen Ausgrabungen wiederhergestellt, die Häuser planmäßig geregelt, öffentliche und Privatgebäude in gutem Zustande. Wir dürfen daher vermuthen, daß dieser Ort, dem es an Hilfsmitteln nicht fehlte, alsobald nach großem Unglück sich werde gefaßt und mit lebhafter Thätigkeit wieder erneuert haben. Hiezu hatte man sechzehn Jahre Zeit, und wir glauben auf diese Weise die große Uebereinstimmung erklären zu können, wie die Gebäude bei all ihrer Verschiedenheit in einem Sinn errichtet und in einem Geschmack, man darf wol sagen modisch, verziert seien. Die Verzierungen der Wände sind wie aus einem Geiste entsprungen und aus demselben Topfe gemalt. Wir werden jene Annahme noch wahrscheinlicher finden, wenn wir bedenken, welche Masse von Künstlern in dem römischen Reiche sich während des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung mag verbreitet haben, dergestalt daß ganze Kolonien, Züge, Schwärme, Wolken, wie man es nennen will, von Künstlern und Handwerkern da heranzuziehen waren, wo man ihrer bedurfte. Denke man an die Schaaren von Maurern und Steinmetzen, welche sich in dem mittleren Europa zu jener Zeit hin und her beweg-

*) Im Jahre 63 n. Chr.; die eigentliche Verschüttung der Stadt geschah 79 n. Chr. durch den Ausbruch des Vesuv.

ten, als eine ernst-religiöse Denkweise sich über die christliche Kirche verbreitet hatte!

So viel möge zu einiger Einleitung für diesmal genug sein, um die durchgängige Uebereinstimmung der sowol früher als auch nunmehr durch die Zahnischen Tafeln mitgetheilten Wandverzierungen ihrem Ursprunge gemäß zu beurtheilen.

I. Ansichten und Uebersichten der ausgegrabenen Räume, auch wol mit deren landschaftlichen Umgebung.

Vier Platten.

Alles, was sich auf die Gräberstraße im Allgemeinen und auf jedes Grab insbesondere bezieht, erregt unsere Bewunderung. Der Gedanke, jeden Ankömmling erst durch eine Reihe würdiger Erinnerungen an bedeutende Vorfahren durchzuführen, ehe er an das eigentliche Thor gelangt, wo das tägliche Leben noch sein Wesen treibt, aus welchem jene sich entfernt haben, ist ein stattlicher, geisterhebender Gedanke, welcher uns, wie der Ballast das Schiff, in einem glücklichen Gleichgewichte zu halten geeignet ist, wenn das bewegliche Leben, es sei nun stürmisch oder leichtfertig, uns dessen zu berauben droht.

Eine mannichfaltige, großentheils verdienstliche Architektur erheitert den Blick, und wendet man sich nun gar gegen die reiche Aussicht auf ein fruchttragendes, weinreiches Land bis an das Meer hin, so fehlt Alles, was den Begriff von den glücklichen Tagen jener Völkerschaft verdüstern könnte.

Betrachten wir ferner die noch aufstehenden Reste der öffentlichen Plätze und Gebäude, so werden wir nach unserer gewohnten Schauweise, die wir breite und grenzenlose Straßen, Plätze, zu Uebung zahlreicher Mannschaft eingerichtet, zu erblicken gewohnt sind, uns nicht genug über die Enge und Beschränktheit solcher Lokalitäten verwundern können. Doch dem Unterrichteten wird sogleich das Römische Forum in die Gedanken kommen, wo bis auf den heutigen Tag noch Niemand begreifen kann, wie alle die von den alten Schriftstellern uns genau bezeichneten Gebäude in solcher Beschränkung haben Platz finden, wie daselbst vor so großen Volksmassen habe verhandelt werden können.

Es ist aber die Eigenschaft der Imagination, wenn sie sich ins Ferne und ins Vergangene begiebt, daß sie das Unbedingte

fordert, welches dann meist durch die Wirklichkeit unangenehm beschränkt wird. Thut ja doch manchem Reisenden die Peterskirche nicht Genüge; hört man nicht auch bei mancher ungeheuern Naturscene die Klage, sie entspreche der Erwartung nicht; und wäre vielleicht auch der Mensch wol deshalb so gebildet, damit er sich in Alles, was ihm die Sinne berührt, zu finden wisse?

So viel man übrigens die noch stehen gebliebene Architektur beurtheilen kann, so ist sie zwar nicht in einem strengen, aber doch sinnigen Stile gedacht und ausgeführt; es erscheint an ihr nichts Willkürliches, Phantastisches, welches man den verschlossenen Räumen des Innern scheint vorbehalten zu haben.

II. Ganze Wände.

Vierzehn Platten (davon sieben kolorirt).

Die Enge und Beschränktheit der meisten Häuser, welche mit unsern Begriffen von bequemer und stattlicher Wohnung nicht wol vereinbar ist, führt uns auf ein Volk, welches, durchaus im Freien in städtischer Geselligkeit zu leben gewohnt, wenn es nach Hause zurückzukehren genöthigt war, sich auch daselbst einer heiter gebildeten Umgebung gewärtigte.

Die vielen hier mitgetheilten kolorirten Zeichnungen ganzer Wände schließen sich dem in dieser Art schon Bekannten auf eine bedeutende und belehrende Weise glücklich an. Was uns bisher vielleicht irre machte, erscheint hier wieder. Die Malerei produzirt phantastische, unmögliche Architekturversuche, an deren Leichtsinn wir den antiken Ernst, der selbst in der äußern Baukunst waltet, nicht wiedererkennen. Helfen wir uns mit der Vorstellung, man habe nur eigentlich ein leichtes Sparren- und Lattenwerk andeuten wollen, woran sich eine nachherige Verzierung als Draperie oder als sonstiger willkürlicher Ausputz, humoristisch anschließen sollte.

Hiebei kommt uns denn Vitruv im siebenten Buche in dessen fünftem Kapitel entgegen und setzt uns in den Stand, mit Klarheit hierüber zu denken. Er, als ein ächter Realist der Malerei nur die Nachbildung wirklicher Gegenstände vergönnend, tadelte diese der Einbildungskraft sich hingebenden Gebilde; doch verschafft er uns Gelegenheit, in die Veranlassung dieser neueren Leichtfertigkeiten hineinzusehen.

Im höheren Alterthume schmückte man nur öffentliche Gebäude durch malerische Darstellungen; man wählte das würdigste, die mannichfaltigsten Heldengestalten, wie uns die Lesche des Polygnot deren eine Menge vorführt. Freilich waren die vorzüglichen Menschenmaler nicht immer so bei der Hand oder auch lieber mit beweglichen Tafeln beschäftigt, und so wurden nachher wol auch an öffentlicher Stelle Landschaften angebracht, Häfen, Vorgebirge, Gestade, Tempel, Haine, Gebirge, Hirten und Heerden. Wie sich aber nach und nach die Malerei in das Innere der Gebäude zog und engere Zimmer zu verzieren aufgefordert wurde, so mußte man diese Malereien, welche Menschen in ihrer natürlichen Größe vorstellten, sowol in der Gegenwart lästig als ihre Verfertigung zu kostbar, ja unmöglich gefunden haben.

Daher denn jene mannichfaltigen phantastischen Malereien, wo ein jeder Künstler — was es auch war, das er vermochte — willkommen und anwendbar erschien. Daher denn jenes Rohrwerk von schmächtigen Säulchen, lattenartigen Pföstchen, jene geschnörkelten Giebel, und was sich sonst von abenteuerlichem Blumenwesen, Schlingranken, wiederkehrenden seltsamen Auswüchsen daraus entwickeln, was für Ungeheuer zuletzt daraus hervortreten mochten.

Dessenungeachtet aber fehlt es solchen Zimmern nicht an Einheit, wie es die kolorirten Blätter unserer Sammlung unwidersprechlich vor Augen stellen. Ein großes Wandfeld ward mit einer Farbe rein angestrichen, da es denn von dem Hausherrn abhing, inwiefern er hiezu ein kostbares Material anwenden und dadurch sich auszeichnen wollte. Welches denn auch dem Maler jederzeit geliefert wurde.

Nun mochten sich auch wol fertige Künstler finden, welche eine leichte Figur auf eine solche einfärbige Wand in die Mitte zeichneten, vielleicht kalkirten und alsdann mit technischer Fertigkeit ausmalten.

Um nun auch den höheren Kunstsinn zu befriedigen, so hatte man schon, und wahrscheinlich in besondern Werkstätten, sich auf die Fertigung kleinerer Bilder gelegt, die, auf getünchte Kalktafeln gemalt, in die weite getünchte Wand eingelassen und durch ein geschicktes Zustreichen mit derselben völlig ins Gleiche gebracht werden konnten.

Und so verdient keineswegs diese Neuerung den harten Tadel des strengen, nur Nachbildung wirklicher und möglicher

Gegenstände fordernden ernsten Baumeisters. Man kann einen Geschmack, der sich ausbreitet, nicht durch irgend ein Ausschließen verengen; es kommt hier auf die Fähigkeit und Fertigkeit des Künstlers, auf die Möglichkeit an, einen solchen zur gegebenen Arbeit anzulocken; und da wird man denn bald finden, daß selbst Prunkzimmer nur als Einfassung eines Juwels angesehen werden können, wenn ein Meisterwerk der Malerei auf sammtenen und seidenen Tapeten uns vor Augen gebracht wird.

III. Ganze Decken.

Vier Platten (sämmtlich gefärbt).

Deren mögen wol so wenige gegeben werden, weil die Dächer eingedrückt und die Decken daher zerstört worden. Diese mitgetheilten aber sind merkwürdig: zwei derselben sind an Zeichnung und Farbe ernsthafter, wie sich es wol zu dem Charakter der Zimmer gefügt haben mag; zwei aber in dem leichtesten, heitersten Sinne, als wenn man über sich nur Latten und Zweige sehen möchte, wodurch die Luft strich, die Vögel hin und wieder flatterten, und woran allenfalls die leichtesten Kränze aufzuhängen wären.

IV. Einzelne, gepaarte und sonst neben einander gestellte Figuren.

Dreiunddreißig Platten.

Diese sind sämmtlich in der Mitte von farbigen Wandflächen, Körper und Gewänder kunstmäßig kolorirt, zu denken.

Man hat wol die Frage aufgeworfen, ob man schwebende Figuren abbilden könne und dürfe. Hier nun scheint sie glücklich beantwortet. Wie der menschliche Körper in vertikaler Stellung sich als stehenden erweist, so ist eine gelinde Senkung in die Diagonale schon hinreichend, die Figur als schwebend darzustellen; eine hiebei entwickelte, der Bewegung gemäße Zierlichkeit der Glieder vollendet die Illusion.

Sogar dergleichen schwebende, fliegende Figuren tragen hier noch andere auf den Rücken, ohne daß sie eigentlich belastet scheinen, und wir machen dabei die Bemerkung, daß wir bei

Darstellung des Graziösen den Boden niemals vermissen, wie uns alles Geistige der Wirklichkeit entsagen läßt.

So dankenswerth es nun auch ist, daß uns hier so viele angenehme Bilder überliefert werden, die man mit Bequemlichkeit nur auf die Wand durchzeichnen und mit Geschmack koloriren dürfte, um sie wieder schicklich anwendbar zu machen, so erinnere sich doch nur der Künstler, daß er mit der Masse der Bevölkerung großer Städte gerade diesem ächt lebendigen antiken Kunstsinne immerfort schon treu bleibt. Wen ergetzt nicht der Anblick großer theatralischer Ballete? Wer trägt sein Geld nicht Seiltänzern, Luftspringern und Kunstreitern zu? Und was reizt uns, diese flüchtigen Erscheinungen immer wiederholt zu verlangen, als das anmuthig vorübergehende Lebendige, welches die Alten an ihren Wänden festzuhalten trachteten?

Hierin hat der bildende Künstler unserer Tage Gelegenheit genug, sich zu üben; er suche die augenblicklichen Bewegungen aufzufassen, das Verschwindende festzuhalten, ein Vorhergehendes und Nachfolgendes simultan vorzustellen, und er wird schwebende Figuren vor die Augen bringen, bei denen man weder nach Fußboden so wenig als nach Seil, Draht und Pferd fragt. Doch was das letzte betrifft, dieses edle Geschöpf muß auch in unsern Bildkreis herangezogen werden. Durchdringe sich der Künstler von den geistreichen Gebilden, welche die Alten so meisterhaft im Centaurengeschlechte darstellten. Die Pferde machen ein zweites Volk im Kriegs- und Friedenswesen aus; Reitbahn, Wettrennen und Revuen geben dem Künstler genugsame Gelegenheit, Kraft, Macht, Zierlichkeit und Behendigkeit dieses Thieres kennen zu lernen; und wenn vorzügliche Bildner den Stallmeister und Kavalleristen zu befriedigen suchen, wenigstens in Hauptsachen, wo ihre Forderungen naturgemäß sind, so ziehe der vollkommene Dekorationsmaler auch dergleichen in sein Fach! Jene allgemeinen Gelegenheiten wird er nicht meiden; dabei aber lasse er alle die einer aufgeregten Schaulust gewidmeten Stunden für seine Zwecke nicht vorüber.

Gedenken wir an dieser Stelle eines vor Jahren gegebenen, hieher deutenden glücklichen Beispiels, der geistreich aufgefaßten anmuthigen Bewegungen der Viganos,*) zu denen sich das ernste Talent des Herrn Direktor Schadow seiner Zeit angeregt fühlte, deren manche sich als Wandgemälde im antiken Sinne

*) Tänzer zu Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts.

behandelt recht gut ausnehmen würden. Lasse man den Tänzern und andern durch bewegte Gegenwart uns erfreuenden Personen ihre technisch herkömmlichen, mitunter dem Auge und sittlichen Gefühle widerwärtigen Stellungen, fasse und fixire man das, was lobenswürdig und musterhaft an ihnen ist, so kommt auch wol hier eine Kunst der andern zu Gute, und sie fügen sich wechselseitig in einander, um uns das durchaus Wünschenswerthe vor Augen zu bringen.

V. Vollständige Bilder.

Sieben Platten.

Es ist allgemein bekannt und jedem Gebildeten höchst schätzenswerth, was gründliche Sprachforscher seit so langer Zeit zur Kenntniß des Alterthums beigetragen; es ist jedoch nicht zu leugnen, daß gar Vieles im Dunkeln blieb, was in der neuern Zeit enthüllt worden ist, seit die Gelehrten sich auch um eine nähere Kunstkenntniß bemüht, wodurch uns nicht allein manche Stelle des Plinius in ihrem geschichtlichen Zusammenhange, sondern auch nach allen Seiten hin Anderes der überlieferten Schriftsteller klar geworden ist.

Wer unterrichtet sein will, wie wunderlich man in der Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts sich jene rhetorisch beschriebenen Bilder vorgestellt hat, welche uns durch die Philostrate überliefert worden, der schlage die französische Uebersetzung dieser Autoren nach, welche von Arthus Thomas Sieur d'Embry mit schätzenswerthen Notizen, jedoch mit den unglücklichsten Kupferstichen versehen; man findet seine Einbildungskraft widerwärtig ergriffen und weit von dem Ufer antiker Einfalt, Reinheit und Eigenthümlichkeit verschlagen. Auch in dem achtzehnten Jahrhunderte sind die Versuche des Grafen Caylus meistens mißrathen zu nennen; ja, wenn wir uns in der neuern Zeit berechtigt finden, jene in dem Philostratischen Werke freilich mehr besprochenen als beschriebenen Bilder als damals wirklich vorhandene zuzugeben, so sind wir solches Urtheil den Herkulanischen und Pompejischen Entdeckungen schuldig, und sowol die Weimarischen Kunstfreunde als die in diesem Fache eifrig gebildeten Gebrüder Riepenhausen*) werden gern

*) Vgl. S. 233 und die Note zu S. 231 dieses Theils

gestehen, daß, wenn ihnen etwas über die Polygnotische Lesche in Worten oder bildlichen Darstellungen zu äußern gelungen ist, solches eigentlich erst in gedachten ausgegrabenen antiken Bildern Grund und Zuverlässigkeit gefunden habe.

Auch die vom Referenten in „Kunst und Alterthum", Bd. II. Heft I. S. 27, vorgetragenen Studien über die Philostratischen Bilder,*) wodurch er das Wirkliche vom Rhetorischen zu sondern getrachtet hat, sind nicht ohne die genaueste und wiederholteste Anschauung der neu aufgefundenen Bilder unternommen worden.

Hierüber etwas Allgemeines mitzutheilen, welches ausführlich geschehen müßte, um nicht verwegen zu scheinen, gehörte ein weit größerer als der hier gegönnte Raum. So viel aber sei kürzlich ausgesprochen: Die alte Malerei, von der Bildhauerkunst herstammend, ist in einzelnen Figuren höchst glücklich; zwei, gepaart und verschlungen, gelingen ihr aufs Beste; eine dritte hinzukommende giebt schon mehr Anlaß zu Nebeneinanderstellung als zu Vereinigung; mehrere zusammen darzustellen, glückt diesen Künstlern auf unsere Weise nicht; da sie aber doch das innige Gefühl haben, daß ein jeder beschränkte Raum ganz eigentlich durch die dargestellten Figuren verziert sein müsse, so kommt besonders bei größern Bildern eine gewisse Symmetrie zum Vorschein, welche, bedingter oder freier beobachtet, dem Auge jederzeit wohlthut.

Dies so eben Gesagte entschuldige man damit, daß ich mir Gelegenheit wünschte, vom Hauptzweck der im Raum bedingten Malerei, den ich nicht anders als durch „ort- und zweckgemäße Verzierung des Raumes" in Kurzem auszusprechen wüßte, vom Alterthum herauf bis in die neuesten Zeiten ausführlich vorzulegen.

VI. Einzeln vertheilte malerische Zierrathen.

Dreizehn Platten.

Haben wir oben dieser Art, die Wände zu beleben, alle Freiheit vergönnt, so werden wir uns wegen des Einzelnen nunmehr nicht formalisiren. Gar vieles der künstlerischen Willkür Angeeignete wird aus dem Pflanzenreiche entnommen sein. So erblicken wir Kandelaber, die gleichsam von Knoten zu Knoten,

*) Es ist dies die Abhandlung „Philostrat's Gemälde", S. 275 ff. dieses Theiles.

mit verschieden gebildeten Blättern besetzt, uns eine mögliche Vegetation vorspiegeln. Auch die mannichfaltigst umgebildeten gewundenen Blätter und Ranken deuten unmittelbar dahin, endigen sich nun aber manchmal statt abschließender Blumen und Fruchtentwicklungen mit bekannten oder unbekannten Thieren; springt ein Pferd, ein Löwe, ein Tiger aus der Blättervolute heraus, so ist es ein Zeugniß, daß der Thiermaler, in der allgemeinen Verzierergilde eingeschlossen, seine Fertigkeiten wollte sehen lassen.

Wie denn überhaupt, sollte je dergleichen wieder unternommen werden, nur eine reiche Gesellschaft von Talenten, geleitet von einem übereinstimmenden Geschmacke, das Geschäft glücklich vollenden könnte. Sie müßten geneigt sein, sich einander zu subordiniren, so daß Jeder seinen Platz geistreich einzunehmen bereit wäre.

Ist doch zu unsern Zeiten in der Villa Borghese ein höchst merkwürdiges Beispiel hievon gegeben worden, wo in den Arabesken des großen Saales das Blättergeranke, Stengel- und Blumengeschnörkel von geschickten, in diesem Fache geübten römischen Künstlern, die Thiergestalten vom Thiermaler Peters*) und, wie man sagt, einige kleine, mit in den Arabeskenzierrathen angebrachte Bilder von Hamilton**) herrühren.

Bei solchen Willkürlichkeiten jedoch ist wohl zu merken, daß eine geniale phantastische Metamorphose immer geistreicher, anmuthiger und zugleich möglicher sich darstelle, je mehr sie sich den gesetzlichen Umbildungen der Natur, die uns seit geraumer Zeit immer bekannter geworden sind, anzuschließen und sich von daher abzuleiten das Ansehn hat.

Was die phantastischen Bildungen und Umbildungen der menschlichen oder thierischen Gestalt betrifft, so haben wir zu vollständiger Belehrung uns an die Vorgänge der Alten zu wenden und uns dadurch zu begeistern.

VII. Andere sich auf Architektur näher beziehende malerische Zierrathen.

Sie sind häufig in horizontalen Baugliedern und Streifen durch abwechselnde Formen und Farben höchst anmuthig aus-

*) Wenzeslaus Peters aus Karlsbad (1742—1829).

**) Gavin Hamilton aus Schottland (1730—1797), Historienmaler, lebte meistens in Rom (Schuchardt, Goethe's ital. Reise, II. 5[illegible]5).

einandergesetzt. Sodann finden sich aber auch wirklich erhabene Bauglieder, Gesimse und dergleichen, durch Farben vermannichfaltigt und erheitert.

Wenn man irgend eine Kunsterscheinung billig beurtheilen will, so muß man zuvörderst bedenken, daß die Zeiten nicht gleich sind. Wollte man uns übel nehmen, wenn wir sagen, die Nationen steigen aus der Barbarei in einen hochgebildeten Zustand empor und senken sich später dahin wieder zurück, so wollen wir lieber sagen, sie steigen aus der Kindheit in großer Anstrengung über die mittleren Jahre hinüber und sehnen sich zuletzt wieder nach der Bequemlichkeit ihrer ersten Tage. Da nun die Nationen unsterblich sind, so hängt es von ihnen ab, immer wieder von vorn anzufangen; freilich ist hier manches im Wege Stehende zu überwinden. Verzeihung diesem Allgemeinen! Eigentlich war hier nur zu bemerken, daß die Natur in ihrer Rohheit und Kindheit unwiderstehlich nach Farbe dringt, weil sie ihr den Eindruck des Lebens giebt, das sie denn auch da zu sehen verlangt, wo es nicht hingehört.

Wir sind nun unterrichtet, daß die Metopen der ernstesten sizilischen Gebäude hie und da gefärbt waren und daß man selbst im griechischen Alterthume einer gewissen Wirklichkeitsforderung nachzugeben sich nicht enthalten kann. So viel aber möchten wir behaupten, daß der köstliche Stoff des Pentelischen Marmors sowie der ernste Ton eherner Statuen einer höher und zarter gesinnten Menschheit den Anlaß gegeben, die reine Form über Alles zu schätzen und sie dadurch dem inneren Sinne abgesondert von allen empirischen Reizen ausschließlich anzueignen.

So mag es sich denn auch mit der Architektur und dem, was sich sonst anschließt, verhalten haben.

Später aber wird man die Farbe immer wieder hervortreten sehen. Rufen wir ja doch auch schon, um Hell und Dunkel zu erzwecken, einen gewissen Ton zu Hilfe, durch den wir Figuren und Zierrathen vom Grunde abzusetzen und abzustufen geneigt sind.

So viel sei gesagt, um das Vorliegende, wo nicht zu rechtfertigen, doch demselben seine eigenthümliche Stelle anzuweisen.

Von Mosaik ist in diesen Heften wenig dargeboten, aber dieses Wenige bestätigt vollkommen die Begriffe, die wir uns seit langen Jahren von ihr machen konnten. Die Willkür ist hier bei Fußbodenverzierung beschränkter als bei den Wand-

verzierungen, und es ist, als wenn die Bestimmung eines Werks, „mit Sicherheit betreten zu werden", den musivischen Bildner zu mehr Gefaßtheit und Ruhe nöthigte. Doch ist auch hier die Mannichfaltigkeit unsäglich, in welcher die vorhandenen Mittel angewendet werden, und man möchte die kleinen Steinchen den Tasten des Instruments vergleichen, welche in ihrer Einfalt vorzuliegen scheinen und kaum eine Ahnung geben, wie, auf die mannichfaltigste Weise verknüpft, der Tonkünstler sie uns zur Empfindung bringen werde.

VIII. Landschaften.

Wir haben schon oben vernommen, daß in den ältern Zeiten die Wände öffentlicher Gebäude auch wol mit Landschaften ausgeziert wurden; dagegen war es eine ganz richtige Empfindung, daß man in der Beschränkung von Privathäusern dergleichen nur untergeordnet anzubringen habe. Auch theilt unser Künstler keine im Besondern mit, aber die in Farben abgedruckten Wandbilder zeigen uns genugsam die in abgeschlossenen Rahmen gar zierlich daselbst eingeschalteten ländlichen, meist phantastischen Gegenstände. Denn wie konnte auch ein in der herrlichsten Weltumgebung sich befindender und fühlender Pompejaner die Nachbildung irgend einer Aussicht als der Wirklichkeit entsprechend an seiner Seite wünschen!

Da jedoch in den Kupfern nach Herkulanischen Entdeckungen eine Unzahl solcher Nachbildungen anzutreffen ist, auch zugleich ein in der Kunstgeschichte interessanter Punkt zur Sprache kommt, so sei es vergönnt, hiebei einen Augenblick zu verweilen.

Die Frage, ob jene Künstler Kenntniß der Perspektive gehabt, beantworte ich mir auf folgende Weise. Sollten solche mit den herrlichsten Sinnen, besonders auch dem des Auges begabte Künstler wie so vieles Andere nicht auch haben bemerken können und müssen, daß alle unterhalb meines Auges sich entfernenden Seitenlinien hinauf-, dagegen die oberhalb meines Blickes sich entfernenden hinabzuweichen scheinen? Diesem Gewahrwerden sind sie auch im Allgemeinen gefolgt.

Da nun ferner in den ältern Zeiten sowol als in den neuern bis in das siebzehnte Jahrhundert Jedermann recht viel zu sehen verlangte, so dachte man sich auf einer Höhe, und insofern mußten alle dergleichen Linien aufwärts gehen, wie

es denn auch damit in den ausgegrabenen Bildern gehalten wird, wo aber freilich manches Schwankende, ja Falsche wahrzunehmen ist.

Ebenso findet man auch diejenigen Gegenstände, die nur über dem Auge erblickt werden, als in jener Wandarchitektur die Gesimschen und was man sich an deren Stelle denken mag, wenn sie sich als entfernend darstellen sollen, durchaus im Sinken gezeichnet, so wie auch das, was unter dem Auge gedacht wird, als Treppen und dergleichen, aufwärts sich richtend vorgestellt.

Wollte man aber diese nach dem Gesetze der reinen subjektiven Perspektivlehre untersuchen, so würde man sie keineswegs zusammenlaufend finden. Was eine scharfe, treue Beobachtung verleihen kann, das besaßen sie; die abstrakte Regel, deren wir uns rühmen und welche nicht durchaus mit dem Geschmacksgefühl übereintrifft, war mit so manchem andern Späterentdeckten völlig unbekannt.

Durch alles Vorgesagte, welches freilich noch viel weiter hätte ausgeführt werden sollen, kann man sich überzeugen, daß die vorliegenden Zahnischen Hefte gar mannichfaltigen Nutzen zu stiften geeignet sind. Dem Studium des Alterthums überhaupt werden sie förderlich sein, dem Studium der alterthümlichen Kunstgeschichte besonders. Ferner werden sie, theils weil die Nachbildungen vieler Gegenstände in der an Ort und Stelle vorhandenen Größe gezeichnet sind, theils weil sie im ganzen Zusammenhange und sogar farbig vorgeführt werden, eher in das praktische Leben eingehen und den Künstler unserer Tage zu Nachbildung und Erfindung aufwecken, auch dem Begriff, wie man am schicklichen Platze sich eine heitere, geschmackvolle Umgebung schaffen könne und solle, immer mehr zur allgemeinen Reife verhelfen.*)

---

*) In den Wiener Jahrbüchern folgt hier noch der nachstehende, oben weggelassene Schlußsatz, durch welchen Goethe die sich an seinen Aufsatz anschließende kurze Selbstbiographie Zahn's (S. 13—16) einleitet:

„Was von des werthen Künstler's Lebensgange zu sagen wäre, ingleichen was er von seinen technischen Bemühungen, besonders im farbigen Abdruck, eröffnet, davon wird in Folgendem das Nöthigste mitzutheilen sein. Weimar, im Mai 1830. J. W. v. Goethe.

Verschiedenes
Ueber Theater.



Dramatische Form.*)

Es ist endlich einmal Zeit, daß man aufgehöret hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieß. Auch geht unser Verfasser*) ziemlich stracks auf den Inhalt los, der sich sonst so von selbst zu geben schien.

Deswegen giebt's doch eine Form, die sich von jener unterscheidet wie der innere Sinn vom äußern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will. Unser Kopf muß übersehen, was ein andrer Kopf fassen kann; unser Herz muß empfinden, was ein andres füllen mag. Das Zusammenwerfen der Regeln giebt keine Ungebundenheit, und wenn ja das Beispiel gefährlich sein sollte, so ist's doch im Grunde besser, ein verworrnes Stück machen als ein kaltes.

Freilich wenn Mehrere das Gefühl dieser innern Form hätten, die alle Formen in sich begreift, würden wir weniger verschobne Geburten des Geists anekeln.**) Man würde sich nicht einfallen lassen, jede tragische Begebenheit zum Drama

---

*) Wie auf S. 348 näher angegeben, ist dieser Aufsatz das **Vorwort** zu einer Reihe einzelner kleiner Abhandlungen und Gedichte, welche Goethe als Anhang zu Wagner's Uebersetzung von Mercier's „Versuch über die Schauspielkunst“ an Stelle der versprochenen Anmerkungen lieferte. Der Eingang des Vorworts ist oben weggelassen und lautet: „Ich hatte vor einiger Zeit versprochen, dies Buch mit Anmerkungen herauszugeben; nun ist mir aber zeither die Lust vergangen, Anmerkungen zu machen, da ich gespürt habe, daß Jedermann gerne die Mühe über sich nimmt. Das Buch mag immer für Deutschland brauchbar sein, das in den Taschen seiner französischen Pumphosen viel Wahres, Gutes und Edles mit sich herumträgt.“

**) D. h. mit Widerwillen, Ekel betrachten, ein Gebrauch, der aus Schiller, J. H. Voß und Andern ausreichend nachgewiesen ist, so daß die Aenderung sämmtlicher Ausgaben, „uns“ statt des ursprünglichen „wir“ zu lesen, ungerechtfertigt ist.

zu strecken, nicht jeden Roman zum Schauspiel zerstückeln. Ich wollte, daß ein guter Kopf dies doppelte Unwesen parodirte und etwa die Aesopische Fabel vom Wolf und Lamme zum Trauerspiel in fünf Akten umarbeitete.

Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres; allein sie ist ein-für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen;*) es ist, wie der geheimnißvolle Stein der Alchymisten, Gefäß und Materie, Feuer und Kühlbad, so einfach, daß es vor allen Thüren liegt, und so ein wunderbar Ding, daß just die Leute, die es besitzen, meist keinen Gebrauch davon machen können.

Wer übrigens eigentlich für die Bühne arbeiten will, studire die Bühne, Wirkung der Fernemalerei, der Lichter, Schminke, Glanzleinewand und Flittern, lasse die Natur an ihrem Ort und bedenke ja fleißig, nichts anzulegen, als was sich auf Brettern zwischen Latten, Pappendeckel und Leinewand durch Puppen vor Kindern ausführen läßt!

---

*) Aehnlich im „Faust" (Werke, XII. S. 22 Z. 33): „Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen."

Leipziger Theater.[1]

(1765—1768.)

Auf dem neuerbauten Theater[2]) erhielt natürlicherweise das Schauspiel neue Aufmunterung und Belebung. Die Kochische Gesellschaft[3]) hatte Verdienst genug, um das Publikum zu beschäftigen und zu unterhalten. Man wollte ein deutsches Theater auch mit einem patriotischen Stück anfangen und wählte, oder vielmehr man nahm hiezu den Hermann von Schlegel,[4]) der nun freilich ungeachtet aller Thierhäute und anderer animalischen Attribute sehr trocken ablief; und ich, der ich gegen Alles, was mir nicht gefiel oder mißfiel, mich sogleich in eine praktische Opposition setzte, dachte nach, was man bei so einer Gelegenheit hätte thun sollen. Ich glaubte einzusehen, daß solche Stücke in Zeit und Gesinnung zu weit von uns ablägen, und suchte nach bedeutenden Gegenständen in der spätern Zeit, und so war dieses der Weg, auf dem ich einige Jahre später zu Götz von Berlichingen gelangte. Koch, der Direktor,[5]) war durch sein hohes Alter von der Bühne dispensirt. Ich habe ihn nur zweimal in dem obgedachten „Hermann"[6]) und dann einmal als Crispin[7]) gesehen, wo er noch eine trockene Heiterkeit und eine gewisse künstlerische Gewandtheit zu zeigen

1) Zuerst gedruckt in der Quart-Ausgabe von Goethe's Werken, II. 2. 1837. S. 644 f. Der Aufsatz stammt augenscheinlich aus späterer Zeit und ist vielleicht ursprünglich für „Dichtung und Wahrheit" bestimmt gewesen.

2) Das Theater wurde 1766 eröffnet.

3) Diese spielte in Leipzig seit 1751.

4) Das Trauerspiel „Hermann" von Johann Elias Schlegel (1718—1749) war zuerst 1743 im IV. Bande von Gottsched's Sammlung „Deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Exempeln der Alten" (6 Thle. 1741—1745) erschienen.

5) Heinrich Gottfried Koch war 1703 geboren und starb 1775.

6) Koch spielte darin die Rolle des Siegmar.

7) Charakterfigur der französischen Komödie.

wußte. Brückner,[1]) als erster Liebhaber, hatte unsern ganzen Beifall, weniger Demoiselle Steinbrecher,[2]) welche uns als Liebhaberin zu kalt schien. Eine Madame Starke[3]) war in den Mutterrollen wohl aufgenommen. Der übrigen Gestalten erinnere ich mich nicht mehr, aber desto besser des lebhaften Eindrucks, den eine Demoiselle Schulze[4]) auf uns machte, die mit ihrem Bruder, dem Balletmeister, bei uns anlangte. Sie war nicht groß, aber nett; schöne schwarze Augen und Haare; ihre Bewegungen und Rezitation vielleicht zu scharf, aber doch durch die Anmuth der Jugend gemildert. Sie zog uns in die Bühne, so oft sie spielte, und ihre Darstellung von Romeo und Julie[5]) von Weiße ist mir noch ganz gegenwärtig, besonders wie sie in dem weißen Atlaskleide aus dem Sarge stieg und sich sodann der Monolog bis zur Vision, bis zum Wahnsinn steigert. Wenn sie die Ottern, welche sie an sich hinaufkriechend wähnte, mit lebhafter Bewegung der Hand wegzuschleudern schien, war ein unendliches Beifallklatschen ihr Lohn; ja, sie hatte durch ihre tragischen Tugenden uns dergestalt gewonnen, daß wir sie in keiner mindern Rolle, am Wenigsten aber als Tänzerin sehen wollten und sie davon sogar in kleinen ausgestreuten Versen abzumahnen gedachten. Die nachher als Mara so bekannt gewordene Schmehling[6]) befand sich mit ihrem Vater gleichfalls in Leipzig und erregte allgemeine Bewunderung. Dagegen hatte Korona Schröter,[7]) ob sie gleich mit Jener es nicht an Stimme und Talent aufnehmen konnte, wegen ihrer schönen Gestalt, ihres vollkommen sittlichen Betragens und ihres ernsten,

---

1) Johann Gottfried Brückner, nicht Brinkner (1730–1786), später bei Döbbelin's Gesellschaft in Berlin. (W. v. Biedermann, Goethe und Leipzig, I. S. 124 f.)

2) Karoline Elisabeth Steinbrecher, nicht Steinberger, wie in den bisherigen Ausgaben steht, später verehelichte Hübler, war 1733 geboren, spielte später in Berlin und Petersburg und zog sich zuletzt nach Riga zurück.

3) Johanne Christiane Gebhardt, verehelichte Starke; namentlich wurde ihre Darstellung der Claudia in „Emilia Galotti" gerühmt.

4) Karoline Schulze, nicht Schulz, (1743–1815), sehr gefeierte Schauspielerin, deren Leben bei W. v. Biedermann, „Goethe u. Leipzig", I. S. 127–131.

5) Dieses Stück erschien 1768 in Weiße's Sammlung „Beytrag zum deutschen Theater" (1759–1768. V. B.).

6) Gertrud Elisabeth Schmehling, geboren 1749, vermählt an den Flötenspieler Mara, später als Opernsängerin hochgefeiert, starb 1833 in Reval. — Vgl. Goethe's Gedichte an sie, Werke, III. 363.

7) Korona Schröter (1748—1802), seit 1776 in Weimar, wird einigemal in den Werken genannt, z. B. in dem Gedichte „Auf Mieding's Tod", I. 123, in den „Tag- und Jahresheften" von 1802; vgl. auch die Anmerkung Th. I. S. 93.

anmuthigen Vortrags eine allgemeine Empfindung erregt, welche sich, je nachdem die Personen waren, mehr oder weniger als Neigung, Liebe, Achtung oder Verehrung zu äußern pflegte. Verschiedene ihrer Anbeter machten mich zum Vertrauten und erbaten sich meine Dienste, wenn sie irgend ein Gedicht zu Ehren ihrer Angebeteten heimlich wollten drucken und ausstreuen lassen. Beide, die Schröter und Schmehling, habe ich oft in Hasse'schen*) Oratorien neben einander singen hören, und die Wagschalen des Beifalls standen für Beide immer gleich, indem bei der Einen die Kunstliebe, bei der Andern das Gemüth in Betrachtung kam.

---

*) Ueber Hasse siehe die Note zu Goethe's Werken, XXXI. S. 83.

Weimarischer neudekorirter Theatersaal. Dramatische Bearbeitung der Wallensteinischen Geschichte durch Schiller.

(Auszug eines Briefes aus Weimar.)*)

Es kann nicht ohne Interesse für Sie sein, daß Herr Professor Thouret**) aus Stuttgart, der mit gnädigstem Urlaub seines Landesherrn sich seit einiger Zeit bei uns aufhält, eine innere, neue Einrichtung unsers Theatersaals in Kurzem vollenden wird. Die Anlage ist geschmackvoll, ernsthaft, ohne schwer, prächtig, ohne überladen zu sein. Auf elliptisch gestellten Pfeilern, die das Parterre einschließen und wie Granit gemalt sind, sieht man einen Säulenkreis von dorischer Ordnung, vor und unter welchem die Sitze für die Zuschauer hinter einer bronzirten Balustrade bestimmt sind. Die Säulen selbst stellen einen antiken gelben Marmor vor, die Kapitäle sind bronzirt, das Gesims von einer Art graugrünlichem Cipollin, über welchem, lothrecht auf den Säulen, verschiedne Masken aufgestellt sind, welche von der tragischen Würde an bis zur komischen Verzerrung nach alten Mustern mannichfaltige Charaktere zeigen. Hinter und über dem Gesims ist noch eine Galerie angebracht. Der Vorhang ist dem Geschmacke des Uebrigen gemäß, und das Publikum erwartet mit Verlangen,

---

*) Allgemeine Zeitung, Freitag 12. Okt. 1798. — Daß der Brief von Goethe nach Stuttgart geschrieben ist, geht aus seiner Korrespondenz mit Schiller, namentlich im September und Oktober 1798 hervor. Ueber seine Betheiligung an der Herstellung und demnächst an der Aufführung von „Wallenstein's Lager“ und der „Piccolomini“ vgl. man außerdem die „Tag- und Jahreshefte“ von 1798.

**) Nikolaus Friedrich von Thouret (1767—1845), dessen Thätigkeit und Leistungen Goethe schon 1797 in Stuttgart kennen gelernt hatte, ward im Frühjahr 1798 nach Weimar berufen, um sowol den Neubau des Schlosses als die Umänderung des Schauspielhauses zu leiten.

sich selbst sowie die beliebte Schauspielergesellschaft bald in diesem zwar kleinen, aber nunmehr sehr gefälligen Bezirk wieder zu sehen.*)

An dem Lobe, das man dieser neuen Einrichtung giebt, die denn eigentlich wol nur für uns und unsere Gäste erfreulich ist, nehmen Sie gewiß auch Antheil, da es einem Ihrer Landsleute ertheilt wird, der sich dadurch um unsere Stadt und Gegend verdient macht.

Aber ein allgemeineres Interesse wird die Nachricht erregen, daß wir diesen Winter die dramatischen Bemühungen, welche Herr Hofrath Schiller, auch Ihr Landsmann, einer wichtigen Epoche der deutschen Geschichte gewidmet hat, nach und nach auf unserer Bühne sehen werden.

Ich sage nach und nach. Denn die große Breite des zu bearbeitenden Stoffes setzte den Verfasser gar bald in die Nothwendigkeit, seine Darstellung nicht als ein einziges Stück, sondern als einen Zyklus von Stücken zu denken. Hier war nicht von der Geschichte eines einzelnen Mannes oder von Verflechtung einer beschränkten Begebenheit die Rede, sondern das Verhältniß großer Massen war aufzuführen. Eine Armee, die von ihrem Heerführer begeistert ist, der sie zusammengebracht hat, sie erhält und belebt, jener untergeordnete Zustand eines bedeutenden Generals unter höchste kaiserliche Befehle, der Widerspruch dieser Subordination mit der Selbstständigkeit seines Charakters, mit der Eigensüchtigkeit seiner Plane, mit der Gewandtheit seiner Politik — diese und andere Betrachtungen haben den Verfasser bewogen, das Ganze in drei Theile zu sondern.

Das erste Stück, das den Titel Wallenstein's Lager führt, könnte man unter der Rubrik eines Lust- und Lärmspieles ankündigen. Es zeigt den Soldaten, und zwar den Wallensteinischen. Man bemerkt den Unterschied der mannichfaltigen Regimenter, das Verhältniß des Militärs zu dem gedrückten Bauer, zum gedrängten Bürger, zu einer rohen Religion, zu einer unruhigen und verworrenen Zeit, zu einem nahen Feldherrn und einem entfernten Oberhaupte. Hier ist der übermächtige und übermüthige Zustand des Soldaten geschildert, der sich nun schon sechzehn Jahre in einem wüsten und unregelmäßigen Kriege herumtreibt und hinschleppt. Wir vernehmen

*) Das Weimarische Theaterpersonal spielte den Sommer 1798 hindurch zuerst in Lauchstedt, dann in Rudolstadt.

aus dem Munde leichtsinniger, einen Dienst nach dem andern verlassender Soldaten, aus dem Munde der beredten Marketenderin die Schilderung Deutschlands, wie es sich, von unaufhörlichen Streifzügen durchkreuzt, von Schlachten, Belagerungen und Eroberungen verwundet, in einem zerstörten und traurigen Zustand befinde. Wir hören die vornehmsten Städte unsers Vaterlands nennen, der größten Feldherrn jenes Jahrhunderts wird gedacht, auf die merkwürdigsten Begebenheiten angespielt, so daß wir gar bald am Orte, in der Zeit und unter dieser Gesellschaft einheimisch werden. Das Stück ist nur in einem Akte und in kurzen gereimten Versen geschrieben, die den guten, heitern und mitunter frechen Humor, der darin herrscht, besonders glücklich ausdrücken und durch Rhythmus und Reim uns schnell in jene Zeiten versetzen. Indem das Stück sich unruhig und ohne eigentliche Handlung hin und her bewegt, wird man belehrt, was für wichtige Angelegenheiten der Tag mit sich führe, was Bedeutendes zunächst bevorstehe.

Der Hof will einen Theil von der Wallensteinischen Armee abtrennen und ihn nach den Niederlanden schicken. Der Soldat glaubt hier die Absicht zu sehen, die man hege, Wallenstein's Ansehen und Gewalt allmählich zu untergraben. Durch Neigung, Dankbarkeit, Umstände, Vorurtheil, Nothwendigkeit an ihren Führer gekettet, halten die Regimenter, deren Repräsentanten wir sehen, sich für berechtigt, gegen diese Ordre Vorstellung zu thun; sie sind entschlossen, bei ihrem General beisammen und zusammen zu bleiben, zwar für den Kaiser zu siegen oder zu sterben, jedoch nur unter Wallenstein. In dieser bedenklichen Lage endigt das Stück, und das folgende ist vorbereitet. Nunmehr ist uns Wallenstein's Element, auf welches er wirkt, sein Organ, wodurch er wirkt, bekannt. Man sah die Truppen zwischen Subordination und Insubordination schwanken. Wohin sich die Wage zuletzt neigen wird und auf welche nächste Veranlassung, ob die Regimenter und ihre Chefs, wenn Wallenstein sich dereinst vom Kaiser lossagt, bei ihm verharren, oder ob ihre Treue gegen den ersten und eigentlichen Souverän unerschütterlich sein werde — das ist die Frage, die abgehandelt, deren Entscheidung dargestellt werden soll. Ein solcher Mann steht und fällt nicht als ein einzelner Mensch; die Umgebung, die er sich geschaffen hat, trägt und hält ihn, so lange sie beisammen bleibt, oder läßt ihn, indem sie sich trennt, zu Grunde sinken.

Das zweite Stück, unter dem Titel Piccolomini, enthält

vorzüglich die Wirkungen der Piccolomini, Vater und Sohn, für und gegen Wallenstein, indessen Dieser noch ungewiß ist, was er thun könne und solle.

Das dritte Stück endlich stellt Wallenstein's Abfall und Untergang dar. Beide sind in Jamben geschrieben, deren Wirkung durch das ungebildetere Silbenmaß des Vorspiels vorbereitet und erhöht wird.

Der Verfasser, mit Recht besorgt, wie diese bei uns noch ungewöhnliche Behandlung dramatischer Gegenstände auf das deutsche Theater überhaupt einzuleiten sei, will sich erst durch Erfahrung überzeugen, was man zu thun habe, um die Direktionen, den Schauspieler, den Zuschauer mit einem solchen Wagestück zu versöhnen; es muß sich entscheiden, ob alle Parteien dabei so viel zu gewinnen glauben, um eine solche Neuerung zu unternehmen und zu genehmigen.

Da man in Weimar vor einer gebildeten und gleichsam geschlossenen Gesellschaft spielt, die nicht blos von der Mode des Augenblicks bestimmt wird, die nicht allzu fest am Gewohnten hängt, sondern sich schon öfters an mannichfaltigen originalen Darstellungen ergetzt hat und durch die Bemühungen der eignen Schauspieler sowol als durch die zweimalige Erscheinung Iffland's*) vorbereitet ist, auf das Künstliche und Absichtliche dramatischer Arbeiten zu achten, so wird ein solcher Versuch desto möglicher und für den Verfasser desto belehrender sein.

Wenn das erste Stück, wozu schon alle Vorbereitungen gemacht werden, gegeben ist, erfahren Sie sogleich die Wirkung, um selbst beurtheilen zu können, was sich etwa im Allgemeinen für dieses Unternehmen prognostiziren lasse.

Am 29. Sept. 1798.

---

*) Iffland hatte in Weimar zum ersten Mal vom 28. März bis zum 25. April 1796, dann vom 24. April bis zum 4. Mai 1798 als Gast gespielt.

Eröffnung des Weimarischen Theaters.

Aus einem Briefe.*)

Freitag den 12ten Oktober ist unser Theater eröffnet worden. Die architektonische Einrichtung des Saals hat ihre Wirkung nicht verfehlt, der Zuschauer fand sich selbst auf einen würdigen Schauplatz versetzt und fühlte sich berechtigt, auch von dem Theater herab etwas Vorzügliches und Ungemeines zu erwarten.

Für Diejenigen aber, die mit dieser neuen Anlage schon vertraut waren und sie bei Proben erleuchtet gesehen hatten, machte sie noch einen neuen, zwar erwarteten, aber nicht völlig berechneten Eindruck. Ein Schauspielhaus nämlich kann leer nicht beurtheilt werden; es mag angelegt und verziert sein, wie es will, so ist ein zahlreiches Publikum doch die beste Zierde. Und obgleich bei dem unsern die Architektur sehr mannichfaltig an Form, Farbe und Verguldung ist, so bleibt sie doch nur einfach gegen eine wohlgekleidete Menge. Die Säule verschwindet vor der menschlichen Gestalt, und die Malerei tritt vor der Wirklichkeit zurück.

So können wir uns jetzt eines anständigen Orts erfreuen, an dem wir uns denn doch die Woche dreimal versammeln. Die Grundlage zu aller Bequemlichkeit ist auch gegeben, und wir können von Denjenigen, denen das Geschäft überhaupt auf-

---

*) Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 7. November 1798. — Goethe, der sich mit dem Einstudiren von „Wallenstein's Lager“ auf das Angelegentlichste beschäftigt hatte, war sich der Wirkung im Voraus bewußt, die das Stück auf das Publikum machen mußte. In Beziehung hierauf schrieb er schon am 6. Oktober an Schiller: „Uebrigens ist eine Vorrezension der Aufführung sowie des Effekts, den das Stück gemacht hat, schematisirt und kann in einigen guten Stunden fertig werden. Da ich mich einmal auf das Element der Unverschämtheit begeben habe, so wollen wir sehen, wer es mit uns aufnimmt.“ Nach der Aufführung wurde das Schema weiter ausgearbeitet; am 19. Oktober wurde der fertige Aufsatz an Schiller zur Durchsicht geschickt und noch an demselben Tage an die „Allgemeine Zeitung“ abgesendet.

getragen ist, hoffen und erwarten, daß sie die Wünsche der verschiedenen Zuschauer, welche freilich bei einer so allgemeinen Veränderung gar mannichfach sein müssen, nach und nach zu befriedigen suchen werden.

Den Prolog habe ich Ihnen schon mitgetheilt. Herr Vohs*) hielt ihn in dem Kostüm, in welchem er künftig als jüngerer Piccolomini erscheinen wird; er war hier gleichsam ein geistiger Vorläufer von sich selbst und ein Vorredner in doppeltem Sinne. Dieser vorzügliche Schauspieler entwickelte hier sein ganzes Talent; er sprach mit Besonnenheit, Würde, Erhebung und dabei so vollkommen deutlich und präzis, daß in den letzten Winkeln des Hauses keine Silbe verloren ging. Die Art, wie er den Jamben behandelte, gab uns eine gegründete Hoffnung auf die folgenden Stücke. Und welche Zufriedenheit wird es uns nicht gewähren, wenn wir unser Theater von der fast allgemeinen Rhythmophobie, von dieser Reim- und Taktscheue, an der so viele deutsche Schauspieler krank liegen, bald werden geheilt sehen!

In dieser Hoffnung haben uns die glücklichen Bemühungen der vorzüglichen Schauspieler bestärkt, welche die Hauptpersonen in Wallenstein's Lager spielten. Nach dem Ausspruch mehrerer Kenner, deren Urtheil wir in dieser kurzen Zeit vernehmen konnten, erschienen Silbenmaß und Reim keineswegs als Hinderniß; sie kamen nicht in Anschlag, als insofern sie zur Bedeutsamkeit und Anmuth des Ihrige beizutragen hatten.

Nach diesem allgemeinen Eingange glauben wir Ihnen mit einer nähern Schilderung des Einzelnen Vergnügen zu machen.

Nach geendigtem Prolog gab eine heitere militärische Musik das Zeichen, was zu erwarten sein möchte, und noch ehe der Vorhang in die Höhe ging, hörte man ein wildes Lied singen. Bald ward das Theater aufgedeckt, und es erschien vor den Augen des Zuschauers das bunte Gewimmel eines Lagers. In einem Marketenderzelte und um dasselbe waren Soldaten von allen Zeichen und Farben versammelt. Dort standen Kram- und Trödelbuden aufgerichtet, hier leere Tische, die noch mehr Gäste zu erwarten schienen; an der Seite lagen Kroaten und

*) Heinrich Vohs, von 1792 bis 1802 in Weimar, namentlich in jugendlichen Helden- und Liebhaberrollen Schiller'scher Tragödien, Max Piccolomini, Mortimer u. a. ausgezeichnet.

Scharfschützen um ein Feuer, über welchem ein Kessel hing, und nicht weit davon würfelten mehrere Knaben auf einer Trommel; die Marketenderin mit ihrer Gehilfin lief hin und wieder, den Geringsten sowol als den Besten mit gleicher Sorgfalt zu bedienen, indessen das rohe Soldatenlied aus dem Zelte immerfort erscholl und die Stimmung dieser Gesellschaft vollkommen ausdrückte.

Die Ruhe, welche vorne auf dem Theater herrscht, unterbricht die Ankunft eines Bauern, der mit seinem kleinen Sohne herbeigeschlichen kommt. Der Vater spricht dem furchtsamen Knaben zu, — und wir vernehmen bald, daß er das erlittne Unrecht durch falsche Würfel wieder ins Gleiche zu bringen denke, — und repräsentirt also zugleich das Elend des Bauern und sein Verderbniß.

Herr Beck*) sprach diese Rolle mit der vorzüglichen Deutlichkeit und Akkuratesse, die ein jeder Schauspieler, dem eine Exposition anvertraut ist, sich zur Pflicht machen soll. Dabei war sein Ton und Betragen ganz dem pfiffigen und versteckten Charakter der Rolle gemäß.

Bauer.

Wie sie juchzen — daß Gott erbarm'!
Alles das geht von des Bauern Felle.
Schon acht Monate legt sich der Schwarm
Uns in die Betten und in die Ställe;
Weit herum ist in der ganzen Aue
Keine Feder mehr, keine Klaue,
Daß wir für Hunger und Elend schier
Nagen müssen die eignen Knochen.

Ein Hauptmann, den ein andrer erstach,
Ließ mir ein Paar glückliche Würfel nach,
Die will ich heut einmal probiren,
Ob sie die alte Kraft noch führen.

Aus dem Zelte tritt ein Wachtmeister und Trompeter von den Regimentern, welche Terzky, des Herzogs Schwager, kommandirt; der Trompeter fährt den klagenden Bauern an, ein Ulan, roh und gutmüthig, reicht ihm einen Trunk und nimmt ihn mit ins Zelt.

---

*) Johann Christoph Beck, 1793 bis 1800 in Weimar, Komiker. Man vgl. Goethe's Werke, X. S. 205, in der Vorbemerkung daselbst.

Indem die beiden Reiter den leeren Tisch in Besitz nehmen, vernehmen wir von ihnen, daß Wallensteinische Truppen aus fremden Landen sich zusammen gegen Pilsen ziehen, daß die Herzogin und ihre Tochter erwartet werden, daß die Generäle und Kommandanten sich zusammenfinden, daß ein Hofkriegsrath von Wien angekommen ist, daß es scheint, als wolle man das Ansehen des Herzogs untergraben.

Der Wachtmeister und Trompeter, diese Repräsentanten ihrer Regimenter,

Sind dem Herzog ergeben und gewogen,
Hat er sie selbst doch herangezogen,
Alle Hauptleute setzt er ein,
Sind alle mit Leib und Leben sein.

Ein Scharfschütz betriegt einen Kroaten im Tausche, ein Konstabler bringt die Nachricht, Regensburg sei eingenommen. Ein Paar Holkische Jäger treten auf, sehr schmuck gekleidet, als Leute, die Gelegenheit hatten, sich durch Beute zu bereichern. Die Marketenderin findet in dem Einen einen alten Bekannten,

Den langen Peter aus Itzehoe,
Der seines Vaters goldene Füchse
Mit unserm Regiment hat durchgebracht,
Zu Glückstadt, in einer lustigen Nacht —

Jäger.
Und die Feder vertauscht mit der Kugelbüchse.

Marketenderin.
Ei, da sind wir alte Bekannte!

Jäger.
Und treffen uns hier im böhmischen Lande.

Marketenderin.
Heute da, Herr Vetter, und morgen dort,
Wie Einen der rauhe Kriegesbesen
Fegt und schüttelt von Ort zu Ort;
Bin indeß weit herum gewesen.

Jäger.
Will's Ihr glauben! Das stellt sich dar.

Marketenderin.
Bin hinauf bis nach Temeswar

Gekommen mit den Bagagewagen,
Als wir den Mansfelder thäten jagen;
Lag mit dem Friedländer vor Stralsund,
Ging mir dorten die Wirthschaft zu Grund;
Zog mit dem Succurs vor Mantua,
Kam wieder heraus mit dem Feria,
Und mit einem spanischen Regiment
Hab' ich einen Abstecher gemacht nach Gent.
Jetzt will ich's im böhmischen Land probiren,
Alte Schulden einkassiren, —
Ob mir der Fürst hilft zu meinem Geld.
Und das dort ist mein Marketenderzelt.

Nach verschiedenen muntern Incidenzien machen die beiden Jäger mit dem Wachtmeister und Trompeter Bekanntschaft.

Jäger.
Ihr sitzt hier warm. Wir, in Feindes Land,
Mußten derweil uns schlecht bequemen.

Trompeter.
Man sollt's Euch nicht ansehn, Ihr seid galant.

Daß doch den Burschen das Glück soll scheinen,
Und so was kommt nie an Unsereinen!

Wachtmeister.
Dafür sind wir des Friedländers Regiment,
Man muß uns ehren und respektiren.

Jäger.
Das ist für uns Andre kein Kompliment,
Wir eben so gut seinen Namen führen.

Wachtmeister.
Ja, Ihr gehört auch so zur ganzen Masse.

Jäger.
Ihr seid wol von einer besondern Rasse?
Der ganze Unterschied ist in den Röcken,
Und ich ganz gern mag in meinem stecken.

Der Wachtmeister verbreitet sich noch weiter über die Vortheile, um des Feldherrn Person zu sein. Der zweite Jäger rühmt die Thaten ihres wilden Haufens.

Zweiter Jäger.
Wetter auch! wo Ihr nach uns fragt,
Wir heißen des Friedländers wilde Jagd
Und machen dem Namen keine Schande,
Ziehen frech durch Freundes und Feindes Lande,
Querfeldein durch die Saat, durch das gelbe Korn —
Sie kennen das Holkische Jägerhorn.

Fragt nach, ich sag's nicht, um zu prahlen,
In Baireuth, in Voigtland, in Westphalen,
Wo wir nur durchgekommen sind,
Erzählen Kinder und Kindeskind
Nach hundert und aber hundert Jahren
Von dem Holk noch und seinen Schaaren.

Wachtmeister.
Nun, da sieht man's! Der Saus und Braus,
Macht denn der den Soldaten aus?
Das Tempo macht ihn, der Sinn und Schick,
Der Begriff, die Bedeutung, der feine Blick.

Der erste Jäger verlangt nur ein freies und ungebundnes Leben.

Flott will leben und müssig gehn,
Alle Tage was Neues sehn,
Mich dem Augenblick frisch vertrauen,
Nicht zurück, auch nicht vorwärts schauen;
Drum hab' ich meine Haut dem Kaiser verhandelt,
Daß keine Sorg' mich mehr anwandelt.

Er erzählt die Geschichte seiner Wanderungen.

Was war das nicht für ein Placken und Schinden
Bei Gustav Adolph, dem Leuteplager!
Der machte eine Kirch' aus seinem Lager.

Von da lief er zu den Ligisten, und als Tilly's Glück zu wanken anfing, zu den Sachsen; als diese in Böhmen den Krieg nicht lebhaft genug führten, zu dem Herzog von Friedland, der eben werben ließ.

Wachtmeister.
Und wie lang denkt Ihr's hier auszuhalten?

Erster Jäger.
Spaßt nur! So lange Der thut walten,
Denk' ich Euch, mein Seel! an kein Entlaufen.
Kann's der Soldat wol besser kaufen?

Da giebt's nur ein Vergehn und Verbrechen:
Der Ordre fürwitzig widersprechen!
Was nicht verboten ist, ist erlaubt;
Da fragt Niemand, was Einer glaubt.
Es giebt nur zwei Ding' überhaupt:
Was zur Armee gehört und nicht;
Und nur der Fahne bin ich verpflicht.

Wachtmeister.
Jetzt gefallt Ihr mir, Jäger! Ihr sprecht
Wie ein Friedländischer Reitersknecht.

Jäger.
Der führt's Kommando nicht wie ein Amt,
Wie eine Gewalt, die vom Kaiser stammt!

Ein Reich von Soldaten wollt' er gründen,
Die Welt anstecken und entzünden,
Sich Alles vermessen und unterwinden.

Trompeter.
Still! still! Wer wird solche Reden wagen!

Erster Jäger.
Was ich denke, das darf ich sagen.
Das Wort ist frei, sagt der General.

Wachtmeister.
So sagt er, ich hört's wol einigemal,
Ich stand dabei: „Das Wort ist frei,
Die That ist stumm, der Gehorsam blind“ —
Dies urkundlich seine Worte sind.

Erster Jäger.
Ob's just seine Wort' sind, weiß ich nicht,
Aber die Sach' ist so, wie Er spricht.

Der zweite Jäger ist gewiß, unter seinem Generale Glück zu haben.

Wer unter seinem Zeichen thut fechten,
Der steht unter besondern Mächten;
Denn das weiß ja die ganze Welt,
Daß der Friedländer einen Teufel
Aus der Hölle im Solde hält.

Wachtmeister.
Ja, daß er fest ist, das ist kein Zweifel.

In diesem Sinne erzählt der Wachtmeister Wallenstein's tapfres Betragen in der Affäre bei Lützen; der Eine nimmt's natürlich, der Andere übernatürlich.

Wachtmeister.
Sie sagen, er les' auch in den Sternen
Die künftigen Dinge, die nah'n und fernen;
Ich weiß aber besser, wie's damit ist:
Ein graues Männlein pflegt bei nächtlicher Frist
Durch verschlossene Thüren zu ihm einzugehen;
Die Schildwachen haben's oft angeschrien;
Und immer was Großes ist drauf geschehen,
Wenn je das graue Röcklein kam und erschien.

Zweiter Jäger.
Ja, er hat sich dem Teufel übergeben,
Drum führen wir auch das lustige Leben.

Ein Rekrut kommt und singt, von der Trommel begleitet; ein bürgerlicher Verwandter sucht ihn noch abzumahnen, die Soldaten dagegen muntern ihn auf. Der Wachtmeister giebt ihm seinen militärischen Segen.

Sieht Er! Das hat Er wohl erwogen,
Einen neuen Menschen hat Er angezogen.
Mit dem Helm da und Wehrgehäng'
Schließt Er sich an eine würdige Meng',
Muß ein fürnehmer Geist jetzt in Ihn fahren. —

Aus dem Soldaten kann Alles werden,
Denn Krieg ist jetzt die Losung auf Erden.
Seh Er 'mal mich an! In diesem Rock
Führ' ich, sieht Er, des Kaisers Stock.
Alles Weltregiment, muß Er wissen,
Von dem Stock hat ausgehen müssen,

Und das Zepter in Königs Hand
War ein Stock nur, das ist bekannt,
Und wer's zum Korporal erst hat gebracht,
Der steht auf der Leiter zur höchsten Macht,
Und so weit kann Er's auch noch treiben.

Hierauf erzählt er den Fall von Buttler, der aus einem gemeinen Reiter zuletzt General-Major geworden.

Ja, und der Friedländer selbst, steht Er,
Unser Hauptmann und hochgebietender Herr,
Der jetzt Alles vermag und kann,
War erst nur ein schlichter Edelmann;
Und weil er der Kriegsgöttin sich vertraut,
Hat er sich diese Größ' erbaut,
Ist nach dem Kaiser der nächste Mann,
Und wer weiß, was er noch erreicht und ermißt,
(Pfiffig) Denn noch nicht aller Tage Abend ist.

Der Jäger erzählt darauf ein Studentenstückchen, das Wallenstein in Altdorf ausgehen lassen. Sein Kamerad hatte indessen mit der Aufwärterin gescherzt, ein Dragoner zeigt sich eifersüchtig, es will Händel geben, der Wachtmeister legt sich dazwischen, es wird getanzt, ein Kapuziner kommt dazu.

Heisa, Juchheisa! Dudeldumdei!
Das geht ja hoch her, bin auch dabei.
Ist das eine Armee von Christen?
Sind wir Türken, sind wir Antibaptisten?

Ist's jetzt Zeit zu Feiertagen?
Zu Banketten und Saufgelagen?
Quid hic statis otiosi? —
Was steht Ihr und legt die Händ' in Schooß?
Die Kriegsfuria ist an der Donau los.

Und die Armee liegt hier still in Böhmen,
Pflegt den Bauch, läßt sich's wenig grämen.

Die Christenheit trauert in Sack und Asche,
Der Soldat füllt sich nur die Tasche.
Es ist eine Zeit der Thränen und Noth,
Am Himmel geschehen Zeichen und Wunder,
Und aus den Wolken, blutigroth,

Hängt der Herrgott den Kriegsmantel runter.
Den Kometen steckt er wie eine Ruthe
Drohend am Himmelsfenster aus,
Die ganze Welt ist ein Klagehaus,
Die Arche der Kirche schwimmt im Blute.
Das römische Reich — daß Gott erbarm'!
Könnte jetzt heißen römisch arm;
Der Rheinstrom ist worden zu einem Peinstrom,
Die Klöster sind ausgenommene Nester,
Die Bisthümer sind verwandelt in Wüstthümer,
Die Abteien und die Stifter
Sind Raubteien und Diebesklüfter,
Und alle gesegnete deutschen Länder
Sind verkehrt worden in Elender!

Woher kommt das? Das will ich Euch verkünden,
Das schreibt sich her von Euren Lastern und Sünden.

Denn die Sünde ist der Magnetenstein,
Der das Eisen ziehet ins Land herein.

Es ist ein Gebot: Du sollt den Namen
Deines Gottes nicht eitel auskramen.
Und wo hört man mehr blasphemiren
Als hier in des Friedländers Kriegsquartieren!

Und wenn Euch für jedes böse Gebet,
Das aus Eurem ungewaschnen Munde geht,
Ein Härlein ausging' aus Eurem Schopf,
Ueber Nacht wäre er geschoren glatt,
Und wäre er so dick wie Absalon's Zopf.

Wieder ein Gebot ist: Du sollt nicht stehlen!
Ja, das befolgt Ihr nach dem Wort,
Denn Ihr tragt Alles offen fort.
Vor Euren Krallen und Geiersgriffen,
Vor Euren Praktiken und höllischen Kniffen
Ist das Geld nicht geborgen in der Truh',
Das Kalb nicht sicher in der Kuh,
Ihr nehmt das Ei und das Huhn dazu.
Was sagt der Prediger? Contenti estote,
Begnügt Euch mit Eurem Kommißbrote!

Aber wie soll man die Knechte loben,
Da das Aergerniß kommt von oben!
Wie die Glieder, so auch das Haupt!
Weiß ja Niemand, an wen Der glaubt!

Jäger.

Herr Pfaff! Uns Soldaten mag Er verschimpfen,
Den Feldherrn soll Er uns nicht verunglimpfen!

Kapuziner.

So ein Saul und Teufelsbeschwörer,
So ein Jehu und Friedensstörer,
So ein listiger Fuchs Herodes!

Soldaten.

Pfaff, halt's Maul! Du bist des Todes.

Kroaten.

Bleib da, Pfäfflein, fürcht Dich nit,
Sag Dein Sprüchel und theil's uns mit!

Kapuziner.

So ein hochmüthiger Nebukadnezer,
So ein Sündenvater und muffiger Ketzer!
Läßt sich nennen den Wallenstein,
Ja freilich ist er uns Allen ein Stein
Des Anstoßes und des Aergernisses,
Und so lang der Kaiser diesen Friedeland
Läßt walten, so wird nicht Fried' im Land.

Wer erkennt nicht an dieser Redekunst die Schule, in welcher sich Pater Abraham bildete, wer lacht nicht über diese barbarisch-geistliche Erscheinung?

Indessen ist der ernsthafte Zweck auf den Geist des Zuhörers erreicht: wir sehen eine lebhafte gewaltsame Opposition gegen den Generalissimus. So würde dieser Pfaffe nicht sprechen, wenn er keinen Hinterhalt hätte; er würde jetzt nicht so sprechen, wenn nicht eben jetzt das Tempo wäre, die Armee zu sondiren und Bewegungen gegen den General hervorzubringen.

Haben wir nun oben an den Reitern von den Terzky'schen Regimentern Männer kennen lernen, welche ganz dem Wallenstein ergeben sind, an den Holkischen Jägern wüste Jünglinge, welche dem Glück nachstreben und nur in der Losgebundenheit ihr

Dasein fühlen, so werden uns nun bald in den Tiefenbachern*) die Repräsentanten des rechtlichen und pflichtliebenden Theils der Armee, sowie in dem wallonischen Kürassier eine kühnere und zugleich gebildetere Klasse von Menschen erscheinen.

Im Zelte entsteht ein Lärm; des Bauern falsche Würfel sind entdeckt worden, Jedermann will ihn gehangen sehen.

Wachtmeister.
Böses Gewerb bringt bösen Lohn.

Tiefenbacher Grenadier (zum andern).
Das kommt von der Desperation.
Erst thut man sie ruiniren,
Das heißt, sie zum Stehlen selbst verführen.

Trompeter.
Was? Was? Ihr red't ihm das Wort noch gar?
Dem Hunde! Thut Euch der Teufel plagen?

Tiefenbacher.
Der Bauer ist auch ein Mensch, so zu sagen.

Ein Kürassier von den Pappenheimern, welche der junge Piccolomini jetzt kommandirt, tritt hinzu.

Kürassier.
Friede! Was giebt's mit dem Bauer da?

Scharfschütz.
's ist ein Schelm, hat im Spiel betrogen!

Kürassier.
Hat er Dich betrogen etwa?

Scharfschütz.
Ja, und hat mich rein ausgezogen.

Kürassier.
Wie? Du bist ein Friedländischer Mann,
Kannst Dich so wegwerfen und blamiren,
Mit einem Bauer Dein Glück probiren?
Der laufe, was er laufen kann!

---

*) Nämlich den Arkebusieren.

Nach einigen Zwischenreden zeigt sich die Unzufriedenheit der Kürassiere darüber, daß ein Theil von der Armee abgetrennt werden soll.

Sie wollen uns in die Niederland' leihen
Kürassiere, Jäger, reitende Schützen,
Sollen achttausend Mann aufsitzen.

Zweiter Kürassier.

Wir sollen von dem Friedländer lassen,
Der den Soldat so nobel hält,
Mit dem Spanier ziehen zu Feld,
Dem Knauser, den wir von Herzen hassen?
Nein, das geht nicht! Wir laufen fort.

Dragoner.

Thät uns der Friedländer nicht formiren?
Seine Fortuna soll uns führen.

Wachtmeister.

Wir nennen uns Alle des Friedländers Truppen.
Der Bürger, er nimmt uns ins Quartier
Und pflegt uns und kocht uns warme Suppen,
Der Bauer muß den Gaul und den Stier
Vorspannen an unsre Bagagewagen,
Vergebens wird er sich drüber beklagen.
Läßt sich ein Gefreiter mit sieben Mann
In einem Dorf oder Städtlein spüren,
Er ist die Obrigkeit drin und kann
Nach Lust drin walten und kommandiren.
Zum Henker! Sie mögen uns Alle nicht
Und sähen des Teufels sein Angesicht
Weit lieber als unsre gelben Kolleter.
Warum schmeißen sie uns nicht aus dem Land? Potz Wetter!
Sind uns an Anzahl doch überlegen,
Führen den Knüttel, wie wir den Degen.
Warum dürfen wir ihrer lachen?
Weil wir eine furchtbare Meng' ausmachen!

Erster Jäger.

Ja, ja, in der Menge, da sitzt die Macht!

Der Friedländer hat das wohl erwogen,
Wie er dem Kaiser vor ein Jahrer acht
Die große Armee zusammengezogen.
Sie wollten erst nur von Zwölftausend hören.
Die, sagt er, die kann ich nicht ernähren;
Aber ich will Sechzigtausend werben,
Die, weiß ich, werden nicht Hunger sterben.
Und so wurden wir Wallensteiner.

Der Wachtmeister fährt fort, zu zeigen, welcher Gefahr Alles ausgesetzt wäre, wenn man sich trennen ließe.

Ja, und wie lang wird's stehen an,
So nehmen sie uns auch noch den Feldhauptmann, —
Sie sind ihm am Hofe so nicht grün,
Nun, da fällt eben Alles hin!
Wer hilft uns dann wol zu unserm Geld,
Sorgt, daß man uns die Kontrakte hält?
Wer hat den Nachdruck und hat den Verstand,
Den schnellen Witz und die feste Hand,
Diese gestückelten Heeresmassen
Zusammenzufügen und zu -passen?

Nachdem er darauf die verschiedenen einzelnen Soldaten angeredet und sie um ihr Vaterland befragt, fährt er fort:

Nun! Und wer merkt uns das nun an,
Daß wir aus Süden und aus Norden
Zusammengeschneit und -geblasen worden?
Sehn wir nicht aus wie aus einem Span?
Stehn wir nicht gegen den Feind geschlossen,
Recht wie zusammengeleimt und -gegossen?
Greifen wir nicht wie ein Mühlwerk flink
In einander auf Wort und Wink?
Wer hat uns so zusammengeschmiedet,
Daß Ihr uns nimmer unterschiedet?
Kein Andrer sonst als der Wallenstein!

Der Marketenderin ist's bange für ihre ausstehenden Schulden.

Wachtmeister.

Freilich, es wird Alles bankerott.
Viele von den Hauptleuten und Generalen

Stellten aus ihren eignen Kassen
Die Regimenter, wollten sich sehen lassen,
Thäten sich angreifen über Vermögen,
Dachten, es bring' ihnen großen Segen.
Und die Alle sind um ihr Geld,
Wenn das Haupt, wenn der Herzog fällt.

Marketenderin.

Ach, Du mein Heiland! Das bringt mir Fluch,
Die halbe Armee steht in meinem Buch.
Der Graf Isolani, der böse Zahler,
Restirt mir allein noch zweihundert Thaler.

Zweiter Jäger.

Wir lassen uns nicht so im Land 'rum führen!
Sie sollen kommen und sollen's probiren!

Tiefenbacher.

Liebe Herren, bedenkt's mit Fleiß,
's ist des Kaisers Will' und Geheiß.

Der Herzog ist gewaltig und hochverständig,
Aber er bleibt doch schlecht und recht,
Wie wir Alle, des Kaisers Knecht.

Der Streit geht fort, inwiefern man dem Kaiser oder dem Herzog zu gehorchen habe. Die verschiedenen Gesinnungen kommen an den Tag, und die künftige Entwicklung des Trauerspiels ist vorbereitet. Der Kürassier tritt dazwischen.

Ist denn darüber Zank und Zwist,
Ob der Kaiser unser Gebieter ist?

Dessenungeachtet glaubt er, der Soldat habe auch etwas drein zu reden.

Sagt selber! Kommt's nicht dem Herrn zu Gut',
Wenn sein Kriegsvolk was auf sich halten thut?
Wer anders macht ihn als seine Soldaten
Zu dem großmächtigen Potentaten?

Erster Kürassier.

Der Soldat muß sich können fühlen.
Wer's nicht edel und nobel treibt,

Lieber weit von dem Handwerk bleibt.
Soll ich frisch um mein Leben spielen,
So gelt' ich mir gleich selbst was mehr,
Oder ich lasse mich eben schlachten
Wie der Kroat, und muß mich verachten.

Das Schwert ist kein Spaten, ist kein Pflug;
Wer damit ackern wollte, wäre nicht klug.
Es grünt uns kein Halm, es wächst keine Saat.
Ohne Heimath muß der Soldat
Auf dem Erdboden flüchtig schwärmen,
Darf sich an eigenem Herd nicht wärmen,
Er muß vorbei an der Städte Glanz,
An des Dörfleins lustigen, grünen Auen;
Die Traubenlese, den Erntekranz
Muß er wandernd von ferne schauen.
Sagt mir, was hat er an Gut und Werth,
Wenn der Soldat sich nicht selber ehrt?
Etwas muß er sein eigen nennen,
Oder der Mensch wird rauben und brennen.

Man erfährt noch Manches von den Schicksalen des Kürassiers, der weit in der Welt herumgekommen und Vieles versucht hat, dem es aber doch zuletzt in seinem eisernen Wamms am Besten gefällt; seine gebildetere Natur zeigt menschlich-heroische Gesinnungen.

Kürassier.

Geht's auf Kosten des Bürgers und Bauern,
Nun wahrhaftig, sie werden mich dauern.
Aber ich kann's nicht ändern — Seht,
's ist hier just, wie's beim Einhauen geht:
Die Pferde schnauben und setzen an,
Liege, wer will, mitten in der Bahn,
Sei's mein Bruder, mein leiblicher Sohn,
Zerriss' mir die Seele sein Jammerton,
Ueber seinen Leib weg muß ich jagen,
Kann ihn nicht sachte bei Seite tragen.

Und weil sich's nun einmal so gemacht,
Daß das Glück dem Soldaten lacht,

Laßt's uns mit beiden Händen fassen!
Lang werden sie's uns nicht so treiben lassen.
Der Friede wird kommen über Nacht,
Der dem Wesen ein Ende macht;
Der Soldat zäumt ab, der Bauer spannt ein,
Eh man's denkt, wird's wieder das Alte sein.

Nun kommt lebhafter zur Sprache, was in dem gegenwärtigen Falle zu thun sei. Die Tiefenbacher begeben sich weg.

Erster Jäger.

Was? Wir gehen eben nicht hin.

Erster Kürassier.

Nichts, Ihr Herren, gegen die Disziplin!

Vielmehr laßt jedes Regiment
Ein Promemoria reinlich schreiben:
Daß wir zusammen wollen bleiben,
Daß uns keine Gewalt noch List
Von dem Friedländer weg soll treiben,
Der ein Soldatenvater ist.
Das reicht man in tiefer Devotion
Dem Piccolomini, ich meine den Sohn, —
Der versteht sich auf solche Sachen,
Kann bei dem Friedländer Alles machen,
Hat auch einen großen Stein im Brett
Bei des Kaisers und Königs Majestät.

Alle stimmen ein, sie trinken auf des Piccolomini Gesundheit, dann auf folgende Wünsche, Vorsätze und Hoffnungen:

Der Wehrstand soll leben!

Der Nährstand soll geben!

Die Armee soll floriren!

Und der Friedländer soll sie regieren!

Hierauf wurde das Reiterlied angestimmt, welches aus dem diesjährigen Schiller'schen Musenalmanach*) bekannt ist; gegen das Ende schloß die ganze Versammlung einen bunten, verketteten Halbkreis, in welchen auch die Kinder sämmtlich mit aufgenommen wurden, und der letzte neu hinzugedichtete Vers schien auch den friedlichsten Zuschauer mit heiterm Muth zu beseelen.

Drum frisch, Kameraden, den Rappen gezäumt,
Die Brust im Gefechte gelüftet!
Die Jugend brauset, das Leben schäumt,
Frisch auf, eh der Geist noch verdüftet!
Und setzet Ihr nicht das Leben ein,
Nie wird das Leben Euch gewonnen sein!

Der Vorhang fiel, ehe das Chor ganz ausgesungen hatte.

Sonnabend den 13. Oktober ward das Stück wiederholt; man konnte von dem Effekt schon mehr urtheilen, und es scheint über das Unterhaltende, über die Anmuth, das Unterrichtende und Zweckmäßige dieses Vorspiels im Publiko nur eine Stimme zu sein. Man rekapitulirt für sich und in Gesellschaften, was Jedem aus der Geschichte jener Zeit erinnerlich ist, man fragt, man schlägt nach, und indem man sowol den Personen als den Begebenheiten seine Aufmerksamkeit zuwendet, fängt man schon an, das poetische Interesse von dem historischen zu unterscheiden und macht sich gefaßt, den Dichter sowol in Bezug auf den Geschichtschreiber als auch, insofern er Schöpfer seines Gegenstandes werden mußte, zu beurtheilen.

Wie wir nun eben verschiedne Stellen angeführt haben, welche theils zur Kenntniß des Stücks vorzüglich beitragen, theils auch besonders gut gesprochen worden, so dürfen wir die Namen der Schauspieler nicht verschweigen, welche in den hervorstechenden Rollen sich besonders gezeigt. Madame Beck**) als Marketenderin, Herr Weyrauch***) als Wachtmeister, Herr

---

*) Musenalmanach für das Jahr 1798. S. 137 f. — In Betreff der nachfolgenden Strophe, der später noch eine neue hinzugefügt wurde, vgl. Schiller's Werke, I. 2. Buch, S. 109, und IV. S. 46.

**) Henriette Beck, Gattin des S. 632 Genannten, von 1794 bis 1823 Mitglied der Weimarischen Bühne.

***) Weyrauch, schon zur Zeit der Bellomo'schen Gesellschaft (1785) in Weimar, war von 1793 bis 1800 als Buffo und Komiker an der Hofbühne daselbst.

Leißring*) als erster, Herr Becker**) als zweiter Jäger, Herr Genast***) als Kapuziner, Herr Haide†) als Kürassier. Die wenigen Worte des Tiefenbachers sprach Herr Hunnius††) mit Treuherzigkeit, Ernst und Fermetät, so daß sich auch diese kleine Rolle nach der Absicht des Verfassers bestimmt heraushob.

Was die Masse der Soldaten betrifft, konnte sie freilich auf unserm Theater nur symbolisch durch wenige Repräsentanten dargestellt werden; Alles ging übrigens rasch und gut, nur der Unbehilflichkeit mancher Statisten sah man die kurze Zeit an, welche auf die Proben verwendet werden können.

Die Kleidungen waren nach Abbildungen zugeschnitten, die uns aus damaliger Zeit übrig sind, und wir erwarten, die Haupthelden der beiden künftigen Stücke in eben dem Sinne gekleidet zu sehen.

Der Verfasser gedenkt, die Bemerkungen, die er in diesen beiden Abenden hat machen können, zum Vortheil seiner Arbeit zu benutzen und manche Stellen sowol für dramatische Wirkung als zu bequemerer Aussprache des Verses umzubilden. Vielleicht löscht er auch Einiges weg, was bei näherer Untersuchung sich nicht ganz dem Kostüm gemäß bewähren möchte. Bei einer so treuen, obgleich poetischen Schilderung der Sitten jenes Zeitalters wird billig Alles vermieden, was den Zuhörer irre führen könnte. Bald hoffe ich Ihnen von dem zweiten Stücke Nachricht geben zu können, zu dem man sich gegenwärtig schon vorbereitet.

Weimar, den 15. Oktober 1798.

---

*) Leißring, von Goethe zum Theil ausgebildet und sehr begünstigt, dessen Persönlichkeit Schiller bei dem „langen Peter von Itzehoe" (Werke, IV. S. 21, Z. 15) vorgeschwebt hat. (E. Pasqué, Goethe's Theaterleitung in Weimar, II. Bd. S. 49.)

**) Becker (eigentlich Heinrich von Blumenthal), von 1791 bis 1809 und später von 1818 bis zu seinem Tode (1822) in Weimar, der Gatte von Goethe's „Euphrosyne" (Werke, II. 48).

***) Anton Genast, von 1791 bis 1817 an der Weimarischen Bühne, auch in der Regie viele Jahre thätig. Man vgl. Goethe's Werke, II. S. 428.

†) Friedrich Haide, von 1793 bis 1807 und dann wieder von 1808 bis zu seiner Pensionirung in Weimar, vorzüglicher Heldenspieler und hervorragendes Mitglied der Hofbühne (Pasqué, II. 294 u. a. a. O.).

††) Friedrich Wilhelm Hermann Hunnius, 1786 bis 1787, 1797 bis 1799 und 1817 bis 1835 in Weimar.

Bericht über die erste Aufführung der „Piccolomini" in Weimar am 30. Januar 1799.*)

Die Piccolomini. Wallenstein's erster Theil. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen, von Schiller. Aufgeführt zum ersten Mal Weimar am 30. Januar 1799, als am Geburtstage der regierenden Herzogin.

Wenn man diesen Tag, der von allen Weimeranern mit freudiger Verehrung begangen wird, auch von Seiten des Theaters durch eine würdige Vorstellung zu feiern wünscht, so war es diesmal ein glücklicher Umstand, daß der Verfasser die Vollendung des genannten Stückes in den letzten Monaten des vergangenen Jahrs beschleunigen und eine Vorstellung desselben möglich machen konnte.

Wir legen dem Publico zuerst den Plan des Stückes vor, um künftighin, wenn das ganze vollendet sein wird, auf die verschiednen Theile desselben zurückzukehren und die Absichten des Verfassers bei der Organisation desselben zu entwickeln.

*) Allgemeine Zeitung, Jahrgang 1799. Nr. 84—90, vom 25.—31. März. — Das Ganze ist eine gemeinsame Arbeit von Goethe und Schiller, wie dies in dem Briefe des Letzteren an Körner vom 8. Mai 1799 deutlich ausgesprochen wird. Indem Schiller Diesen auffordert, eine Anzeige über „Wallenstein's Tod" für die „Allgemeine Zeitung" aufzusetzen, fügt er hinzu: „Du kannst Dich darin nach der Anzeige der Piccolomini in eben dieser Zeitung, die Goethe und ich in Gemeinschaft, obgleich etwas eilfertig, aufgesetzt, richten und brauchst Dir dabei keine große Mühe zu machen, da es nur um den Haupteindruck zu thun ist." — Wenn man hiezu außerdem die Briefe Goethe's an Schiller vom 17. Januar und 17. Februar 1799 vergleicht, so kann man mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß die dramatische Vorgeschichte von S. 650 Z. 19 bis S. 654 den Letzteren zum Verfasser hat.

Wenn der Dichter in dem Prolog, unsere Aufmerksamkeit zu erregen, sagen läßt:

> Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
> Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte.
> Doch Euren Augen soll ihn itzt die Kunst,
> Auch Eurem Herzen menschlich näher bringen —

so giebt er uns dadurch einen Wink, daß wir bei näherer Betrachtung des Stücks hauptsächlich dahin zu sehen haben, von welcher Seite eigentlich er seinen Helden nehme und ihn darstelle. Ja, auch ohne eine solche Erinnerung würde dieses bei einem historischen Stücke die Pflicht eines ästhetischen Beobachters sein. Denn wenn es eine große Schwierigkeit ist, eine historische Figur in eine poetische zu verwandeln, so verdienen die Mittel, deren sich der Dichter hierzu bedient, vorzüglich unsere Aufmerksamkeit.

Wir stellen daher gegenwärtig den Helden des Trauerspiels unsern Lesern vor, indem wir ihnen überlassen, denselben mit dem Helden der Geschichte zu vergleichen.

Wallenstein ist während dem Laufe eines verderblichen Krieges aus einem gemeinen Edelmann Reichsfürst und Besitzer von außerordentlichen Reichthümern geworden; er hat dem Kaiser als kommandirender General große Dienste geleistet, wofür er aber auch glänzend belohnt wird. Die Gewaltthätigkeiten hingegen, die er an mehrern Reichsfürsten ausübt, wecken zuletzt allgemeine Klagen gegen ihn, so daß der Kaiser, durch Umstände abhängig von den Fürsten, genöthigt ist, ihn vom Kommando zu entfernen. Wallenstein bringt einen unbefriedigten Ehrgeiz in den Privatstand zurück. Da er schon einen so großen Weg gemacht, so viel von Glück erlangt hat, so setzt er seinen Wünschen keine Grenzen mehr. Ein astrologischer Aberglaube nährt seinen Ehrgeiz, er hört Wahrsagungen begierig an, die ihm seine künftige Größe versichern, betrachtet sich gern als einen besonders Begünstigten des Schicksals und überläßt sich ausschweifenden Hoffnungen um so zuversichtlicher, da ihm sein Horoskop die Gewährung derselben zu verbürgen scheint und manche himmlische Aspekten von Zeit zu Zeit ihm günstige Ereignisse prophezeien.

Aber auch schon die Ansicht des politischen Himmels rechtfertigt zum Theil diese Erwartungen.

Die Fortschritte der Schweden im Reich und der Verfall der kaiserlichen Angelegenheiten machen einen erfahrnen General, wie er ist, bald nothwendig; er erhält das Kommando der kaiserlichen Armee abermals, und zwar unter solchen Bedingungen zurück, die ihn beinahe zum Herrn des Kriegs und im Heere unumschränkt machen. Nur auf solche Weise wollte er wieder an diese Stelle treten, und der Kaiser, der ihn nicht entbehren kann, muß drein willigen.

Dieser großen Macht überhebt er sich bald und beträgt sich so, als wenn er gar keinen Herrn über sich hätte. Er läßt den Kurfürsten von Baiern und die Spanier, alte Widersacher seiner Person, auf jede Art seinen Haß empfinden, achtet die kaiserlichen Befehle wenig und führt den Krieg auf eine Weise, die nicht blos seinen Eifer, die selbst seine Absichten verdächtig macht. Er schont die Feinde sichtbar, steht mit ihnen in fortdauernden Negoziationen, versäumt manche Gelegenheit, ihnen zu schaden, und fällt den kaiserlichen Erbländern durch Einquartierung und andere Bedrückung sehr zur Last.

Seine Gegner ermangeln nicht, sich dieses Vortheils über ihn zu bedienen. Sie machen die Eifersucht des Kaisers rege, sie bringen Wallenstein's Treue in Verdacht. Man will Beweise in Händen haben, daß er mit den Feinden einverstanden sei, daß er damit umgehe, die Armee zu verführen, ja man findet es bei seinem bekannten Ehrgeiz und bei den großen Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, nicht ganz unwahrscheinlich, daß er Böhmen an sich zu reißen denke.

Seine eignen weitläufigen Besitzungen in diesem Königreiche, der Geist des Aufruhrs in demselben, der noch immer unter der Asche glimmt, die hohen Begriffe der Böhmen von der Wahlfreiheit ihrer Krone, das noch frische Andenken der pfälzischen Anmaßung, das Interesse der feindlichen Partei, Oestreich auf jede Art zu schwächen, endlich das Beispiel mehrerer im Laufe dieses Krieges gelungenen Usurpationen konnten ein Gemüth wie das seinige leicht in Versuchung führen.

Wallenstein's Betragen gründet sich auf einen sonderbaren Charakter. Von Natur gewaltthätig, unbiegsam und stolz, ist ihm Abhängigkeit unerträglich. Er will des Kaisers General sein, aber auf seine eigne Art und Weise. In seinen wirklichen Schritten ist noch nichts Kriminelles, indessen fehlt es nicht an starken Versuchungen. Der Glaube an eine wunderbare, glückliche Konstellation, der Blick auf die großen Mittel, die er in

Händen hat, und auf die günstigen Zeitumstände, verbunden mit den Aufforderungen, die von außen an ihn ergehen, wecken allerdings ausschweifende Gedanken in ihm, mit denen seine Phantasie sich nicht ungern trägt; doch spielt er mehr mit diesen Hoffnungen, insofern ihm die Möglichkeit schmeichelt, als daß er seine Schritte fest zu einem Ziele hinlenkte.

Aber ob er gleich nicht direkt, nicht entscheidend zum Zwecke handelt, so sorgt er doch, die Ausführung immer möglich und sich die Freiheit zu erhalten, Gebrauch von den bereiteten Mitteln zu machen. Er sondirt den Feind, hört seine Vorschläge an, sucht ihm Vertrauen einzuflößen, attachirt sich die Armee durch alle Mittel und verschafft sich leidenschaftliche Anhänger bei derselben. Kurz, er vernachlässigt nichts, um einen möglichen Abfall vom Kaiser und eine Verführung des Heers von ferne vorzubereiten, wäre es auch nur um seiner Sicherheit willen, um an der Armee eine Stütze gegen den Hof zu haben, wenn er derselben bedürfen sollte.

Die natürliche Folge dieses Betragens ist, daß seine Gesinnungen immer zweideutiger erscheinen und der Verdacht gegen ihn immer neue Nahrung erhält. Denn eben weil er sich noch keiner bestimmt kriminellen Absicht bewußt ist, so hält er sich in seinen Aeußerungen nicht vorsichtig genug; er folgt seiner Leidenschaft und geht sehr weit in seinen Reden. Noch weiter als er selbst gehen seine Anhänger, die seinen Entschluß für entschiedner halten, als er ist. Von der andern Seite wächst der Argwohn. Man glaubt am Hofe das Schlimmste; man hält es für ausgemacht, daß er auf eine Konjunktion mit dem Feinde denke, und ob es gleich an juridischen Beweisen fehlt, so hat man doch alle moralische dafür. Seine Handlungen, seine geäußerten Gesinnungen erregen Verdacht, und der Verdacht steigert seine Gesinnungen und Handlungen.

Man hält also für nothwendig, ihn von der Armee zu trennen, ehe er seinen Anschlag mit ihr ausführen kann; aber das ist keine so leichte Sache, da der Soldat ihm äußerst ergeben ist und sehr viele von den vornehmsten Befehlshabern das stärkste Interesse haben, ihn nicht sinken zu lassen. Ehe man also etwas öffentlich gegen ihn beginnt, will man ihn schwächen, seine Macht theilen, ihm seine Anhänger abwendig machen, und der Sohn des Kaisers, König Ferdinand von

Ungarn,*) ist schon bestimmt, das Kommando nach ihm zu übernehmen.

Unter allen Generalen Wallenstein's stehen die beiden Piccolomini, Vater und Sohn, im größten Ansehen bei den Truppen; auf diese Beiden rechnet Wallenstein besonders, um seine Anschläge auszuführen, und der Hof, um jene Anschläge zu zerstören.

Octavio Piccolomini, der Vater, ein alter Waffenbruder und Jugendfreund Wallenstein's, hat alle Schicksale dieses Kriegs mit ihm getheilt. Gewohnheit hat den Herzog an ihn gefesselt, astrologische Gründe haben ihm ein blindes Vertrauen zu demselben eingeflößt, so daß er ihm seine geheimsten Anschläge mittheilt. Aber Octavio Piccolomini hat eine zu pflichtmäßige und geordnete Denkungsart, um in solche Plane mit einzugehen, und da er den Herzog nicht davon zurückhalten kann, so ist er der Erste, der den Hof davon unterrichtet. Seine laxe Weltmoral erlaubt ihm, das Vertrauen seines Freundes zum Verderben desselben zu mißbrauchen und auf den Untergang desselben seine eigene Größe zu bauen. Er steht in geheimen Verständnissen mit dem Hof, während daß sich Wallenstein ihm argwohnlos hingiebt, und er entschuldigt diese Falschheit vor sich selbst dadurch, daß er sie an einem Verräther und zu einer guten Absicht ausübe.

Neben diesem zweideutigen Charakter steht die reine, edle Natur seines Sohns Max Piccolomini. Dieser ist durch Wallenstein zum Soldaten erzogen und wie ein Sohn von ihm geliebt und begünstigt worden. So hat er sich frühe gewöhnt, ihn enthusiastisch zu verehren und wie einen zweiten Vater zu lieben. Seiner edlen und reinen Seele erscheint Wallenstein immer edel und groß, und in den Irrungen desselben mit dem Hof nimmt er leidenschaftlich die Partei seines Feldherrn.

Max Piccolomini.

Was giebt's aufs Neu' denn an ihm auszustellen?
Daß er für sich allein beschließt, was er
Allein versteht? Wohl, daran thut er recht,
Und wird dabei auch sein Verbleiben haben. —
Er ist nun einmal nicht gemacht, nach Andern
Geschmeidig sich zu fügen und zu wenden,

*) Der spätere Kaiser Ferdinand III., der von 1637 bis 1657 regierte.

Es geht ihm wider die Natur, er kann's nicht.
Geworden ist ihm eine Herrscherseele,
Und ist gestellt auf einen Herrscherplatz.
Wohl uns, daß es so ist! Es können sich
Nur Wenige regieren, den Verstand
Verständig brauchen. — Wohl dem Ganzen, findet
Sich einmal Einer, der ein Mittelpunkt
Für viele Tausend wird, ein Halt — sich hinstellt
Wie eine feste Säul', an die man sich
Mit Lust mag schließen und mit Zuversicht!
So Einer ist der Wallenstein, und taugte
Dem Hof ein Andrer besser — der Armee
Frommt nur ein Solcher.

Questenberg.

Der Armee! Ja wohl!

Octavio Piccolomini (zu Questenberg).

Ergeben Sie Sich nur in Gutem, Freund!
Mit Dem da werden Sie nicht fertig.

Max Piccolomini.

Da rufen sie den Geist an in der Noth,
Und grauet ihnen gleich, wenn er sich zeiget.
Das Ungemeine soll, das Höchste selbst
Geschehn wie das Alltägliche. Im Feld
Da dringt die Gegenwart — Persönliches
Muß herrschen, eignes Auge sehn. Es braucht
Der Feldherr jedes Große der Natur,
So gönne man ihm auch, in ihren großen
Verhältnissen zu leben. Das Orakel
In seinem Innern, das lebendige —
Nicht todte Bücher, alte Ordnungen,
Nicht modrige Papiere soll er fragen.

Noch hat es Octavio Piccolomini nicht gewagt, über die wahren Absichten Wallenstein's seinem Sohn die Augen zu öffnen; denn er fürchtet dessen aufrichtigen Charakter, und von der Pflichtmäßigkeit desselben hat er eine so gute Meinung, daß er ihn ohne Gefahr sich selbst glaubt überlassen zu können.

So stehen die Sachen, als beim Ablauf des Winters 1634 die Handlung des Stücks zu Pilsen eröffnet wird.

„Wallenstein besorgt, daß man ihn absetzen und zu Grund richten will. Am Hofe fürchtet man, daß Wallenstein etwas Gefährliches machinire. Jeder Theil trifft Anstalten, sich der drohenden Gefahr zu erwehren, und der Zuschauer muß besorgen, daß gerade diese Anstalten das Unglück, welches man dadurch verhüten will, beschleunigen werden.“

Wallenstein darf nicht mehr zweifeln, daß man damit umgeht, ihn vom Kommando zu entfernen. Er ist entschlossen, sich das nicht gefallen zu lassen, er muß also zuvorkommen, jetzt, da er seine Macht noch beisammen hat; das Militär hängt an ihm, es ist im Stand, ihn zu halten.

Er versammelt also die Befehlshaber der Regimenter in Pilsen, wo er sich aufhält, um sich ihres Eifers zu versichern, um sich aufs Genaueste mit ihnen zu verbinden. Hier ist auch ein kaiserlicher Geschäftsträger mit solchen Aufträgen erschienen, welche Wallenstein's Absetzung vorbereiten sollen. Wallenstein nimmt von dem Inhalt dieser kaiserlichen Forderungen Anlaß, den Hof ins Unrecht zu setzen, die Befehlshaber gegen den Kaiser aufzubringen und seine Privatsache zu einer Sache des ganzen Corps zu machen. Einzelne Befehlshaber sind schon ganz und auf jede Bedingung sein, andere sind ihm durch Dankbarkeit, Gewohnheit oder Neigung anhängig, wieder andere haben mit ihm Alles zu verlieren, alle müssen seinen Fall als ein Unglück des ganzen Corps ansehen. Dieses noch entfernte Unglück macht er, um ihren Entschluß zu beschleunigen, gegenwärtig und wirklich, indem er sich vor einer Versammlung der Befehlshaber des Kommandos selbst begiebt, gleichsam um sich einer beschimpfenden Absetzung zu entziehen. Dieser Schritt thut die erwartete Wirkung, die Sitzung endigt stürmisch, und Wallenstein muß den kaiserlichen Botschafter vor der Wuth der Truppen in Sicherheit bringen.

Dieser ganze Auftritt war aber nur eine Maske Wallenstein's, der sich durch den Feldmarschall Illo, seinen Vertrauten, der Gesinnungen der Kommandeurs schon vorher versichert hatte und gewiß war, daß sie lieber in Alles als in seine Absetzung willigen würden. Illo's Absicht dabei ist, diese Furcht der Generale vor einer Veränderung im Regiment dazu zu benutzen, um sie mit dem General gegen den Hof zu vereinigen. Graf Terzky, Wallenstein's Schwager, hat alle in Pilsen an-

wesende Befehlshaber zu einem Bankett eingeladen. Bei dieser Gelegenheit wollte man ihnen einen Revers vorlesen, worin sie dem Wallenstein Treue und Beistand gegen alle seine Feinde angeloben, zwar unter dem ausdrücklichen Vorbehalt ihrer Dienstpflicht gegen den Kaiser, aber diese Klausel sollte in dem Exemplar, welches wirklich unterschrieben wurde, wegbleiben, und man hoffte, daß sie diese Verwechslung in der Hitze des Weins nicht bemerken würden. Doch Wallenstein selbst weiß von diesem Betruge nichts, er selbst sollte vielmehr der Betrogene sein und die unbedingte Verschreibung der Kommandeurs für freiwillig halten.

Indem man sich auf diesem Wege der Kommandeurs zu versichern sucht, hat sich von selbst schon ein neues Band zwischen Wallenstein und dem jüngern Piccolomini angeknüpft.

Der Herzog hat seine Gemahlin und Tochter nach Pilsen kommen lassen und das Geleit dieser Damen dem jüngern Piccolomini aufgetragen. Max bringt eine heftige Neigung zur Prinzessin zurück, die sich gleich bei seinem ersten Auftritt, wo er von der Begleitung der Prinzessin eben zurückkommt, durch eine weichere Stimmung ankündigt; er wird wieder geliebt und erwartet aus Wallenstein's Händen das Glück seines Lebens. Die Gräfin Terzky, Wallenstein's Schwägerin, wird in das Geheimniß gezogen, und lebhaft interessirt für Alles, was die Unternehmung Wallenstein's fördern kann, ermuntert und nährt sie ohne Wissen des Herzogs diese Liebe, wodurch sie ihm die Piccolomini aufs Engste zu verbinden hofft. Sie selbst veranstaltet eine Zusammenkunft beider Liebenden in ihrem Hause, unmittelbar vorher, ehe Max Piccolomini zum Bankett abgeht, wo der Revers unterschrieben werden soll. Sie behandelt zwar diese Liebe nur als Mittel zu ihrem politischen Zweck, aber schon jetzt zeigt die Leidenschaft der beiden jungen Personen einen zu selbstständigen, heroischen und reinen Charakter, als daß sie den Absichten der Gräfin entsprechen könnte.

Bei dem Bankett zeigen sich die Obersten sehr geneigt, Wallenstein's Partei zu nehmen, und Buttler, der Chef eines Dragonerregiments, überliefert sich selbst von freien Stücken dem Herzog. Zu diesem Schritte treibt ihn theils die Dankbarkeit gegen Wallenstein, der ihn belohnte und beförderte, theils die

Rachsucht gegen den Hof, woher ihm eine Beschimpfung widerfahren ist. Bei diesem Gastmahl lernt man in der Person des Kellermeisters einen Repräsentanten der böhmischen Unzufriednen kennen, welche, der östreichischen Regierung abgeneigt, der proskribirten Religion im Herzen anhängen, und deren Zahl noch groß genug ist, um Wallenstein's Hoffnungen zu rechtfertigen. Ein goldnes Trinkgeschirr mit dem böhmischen Wappen geht herum, welches auf die Krönung des Afterkönigs, Friedrich's von der Pfalz, verfertigt worden und eine bequeme Veranlassung giebt, mehrere historische und statistische Notizen über das damalige Böhmen beizubringen.

Neumann.

Zeigt! Das ist eine Pracht von einem Becher!
Von Golde schwer, und in erhabner Arbeit
Sind kluge Dinge zierlich drauf gebildet.
Gleich auf dem ersten Schildlein — laßt mal sehn! —
Die stolze Amazone da zu Pferd,
Die übern Krummstab setzt und Bischofsmützen;
Auf einer Stange trägt sie einen Hut
Nebst einer Fahn', worauf ein Kelch zu sehn.
Könnt Ihr mir sagen, was das All' bedeutet?

Kellermeister.

Die Weibsperson, die Ihr da seht zu Roß,
Das ist die Wahlfreiheit der böhm'schen Kron';
Das wird bedeutet durch den runden Hut
Und durch das wilde Roß, auf dem sie reitet.
Des Menschen Zierrath ist der Hut; denn wer
Den Hut nicht sitzen lassen darf vor Kaisern
Und Königen, der ist kein Mann der Freiheit.

Neumann.

Was aber soll der Kelch da auf der Fahne?

Kellermeister.

Der Kelch bezeigt die böhm'sche Kirchenfreiheit,
Wie sie gewesen zu der Väter Zeit.
Die Väter im Hussitenkrieg erstritten
Sich dieses schöne Vorrecht übern Papst,
Der keinem Lai'n den Kelch vergönnen will.
Nichts geht dem mähr'schen Bruder übern Kelch!

Es ist sein köstlich Kleinod, hat dem Böhmen
Sein theures Blut in mancher Schlacht gekostet.

Neumann.

Was sagt die Rolle, die da drüber schwebt?

Kellermeister.

Den böhm'schen Majestätsbrief zeigt sie an,
Den wir dem Kaiser Rudolf abgezwungen,
Ein köstlich, unschätzbares Pergament,
Das frei Geläut und offenen Gesang
Der neuen Kirche sichert wie der alten.
Doch seit der Steiermärker über uns regiert,
Hat das ein End', und nach der Prager Schlacht,
Wo Pfalzgraf Friedrich Kron' und Reich verloren,
Ist unser Glaub' um Kanzel und Altar,
Und unsre Brüder sehen mit dem Rücken
Die Heimath an; den Majestätsbrief aber
Zerschnitt der Kaiser selbst mit seiner Schere.

Auch der Anfang des ganzen dreißigjährigen Kriegs findet auf diesem Becher eine Stelle.

Neumann.

Erst laßt mich noch das zweite Schildlein sehn!
Sieh doch! Das ist, wie auf dem Prager Schloß
Des Kaisers Räthe Martinitz, Slawata
Kopf unter sich herabgestürzet werden.
Ganz recht! Da steht Graf Thurn, der es befiehlt.

Kellermeister.

Schweigt mir von diesem Tag! Es war der drei-
Undzwanzigste des Mai's, da man Eintausend
Sechshundert schrieb und achtzehn. Ist mir's doch,
Als wär' es heut, und mit dem Unglückstag
Fing's an, das große Herzeleid des Landes.
Seit diesem Tag, es sind jetzt sechzehn Jahr,
Ist nimmer Fried' gewesen auf der Erden —

Nach aufgehobener Tafel wird der untergeschobene Revers, worin die Klausel vom Dienste des Kaisers fehlt, unterschrieben; alle Kommandeurs zeigen sich willig, nur Max Piccolomini bittet um Aufschub, nicht aus Argwohn des Betruges,

nur aus angewohnter Gewissenhaftigkeit, kein Geschäft von Belang in der Zerstreuung abzuthun. Seine Weigerung setzt den ohnehin schon berauschten Illo in Hitze; er glaubt das Geheimniß verrathen und verräth es eben dadurch selbst.

Octavio Piccolomini findet nun, daß der Moment gekommen, wo er seinem Sohn das Geheimniß entdecken dürfe und müsse. Er hat die Leidenschaft desselben zur Prinzessin von Friedland bemerkt und muß eilen, ihm die Augen zu öffnen. Die Standhaftigkeit seines Sohnes, womit er die Unterschrift geweigert, giebt ihm Hoffnung, daß er ein solches Geheimniß zu ertragen und zu bewahren fähig sei. Er entdeckt sich ihm unmittelbar nach dem Gastmahl; alle Machinationen Wallenstein's kommen zur Sprache, und man erfährt nun auch die Gegenmine. Octavio Piccolomini weist ein kaiserliches Patent auf, worin Wallenstein in die Acht erklärt, die Armee des Gehorsams gegen ihn entbunden und an die Ordre des Octavio Piccolomini angewiesen ist. Von diesem Patent sollte im dringenden Fall Gebrauch gemacht werden.

Octavio kann aber seinen Sohn von Wallenstein's Schuld nicht überzeugen; sie gerathen heftig an einander, und Octavio muß ihm versprechen, nicht eher von diesem kaiserlichen Patent Gebrauch zu machen, als bis er selbst, Max Piccolomini, von Wallenstein's Schuld überzeugt sei.

Max.

Auf den Verdacht hin willst Du rasch gleich handeln?

Octavio.

Fern sei vom Kaiser die Tyrannenweise!
Den Willen nicht, die That nur will er strafen.
Noch hat der Fürst sein Schicksal in der Hand.
Er lasse das Verbrechen unvollführt,
So wird man ihn still vom Kommando nehmen,
Er wird dem Sohne seines Kaisers weichen.
Ein ehrenvoll Exil auf seine Schlösser
Wird Wohlthat mehr als Strafe für ihn sein.
Jedoch der erste offenbare Schritt —

Max.

Was nennst Du einen solchen Schritt? Er wird
Nie einen bösen thun — Du aber könntest
(Du hast's gethan) den frömmsten auch mißdeuten.

Octavio.

Wie strafbar auch des Fürsten Zwecke waren,
Die Schritte, die er öffentlich gethan,
Verstatteten noch eine milde Deutung.
Nicht eher denk' ich dieses Blatt zu brauchen,
Bis eine That gethan ist, die unwidersprechlich
Den Hochverrath bezeugt und ihn verdammt.

Max.

Und wer soll Richter drüber sein?

Octavio.

— Du selbst.

Noch während dieses Gesprächs, welchem der dritte Aufzug*) gewidmet ist, bringt ein Eilbote dem Octavio Piccolomini die Nachricht, daß der vornehmste Unterhändler Wallenstein's, Sesina, mit allen ihm anvertrauten Briefschaften von einem dem Kaiser treuen General aufgefangen sei und schon nach Wien geführt werde. Octavio erwartet von diesem Umstand die völlige Aufklärung über Wallenstein's Absichten; Max hingegen, unerschütterlich im Glauben an den Herzog, erklärt ihm rund heraus, daß er entschlossen sei, sich unmittelbar an Wallenstein selbst zu wenden.

Max.

Wenn Du geglaubt, ich werde eine Rolle
In Deinem Spiele spielen, hast Du Dich
In mir verrechnet. Mein Weg muß gerad' sein,
Ich kann nicht wahr sein mit der Zunge, mit

*) Nach der gegenwärtigen Eintheilung der fünfte Aufzug; aber bei der ersten Darstellung der „Piccolomini" umfaßte das Stück noch die zwei ersten Akte von „Wallenstein's Tod", so daß, was jetzt sieben Aufzüge ausmacht, auf fünf vertheilt war. — Spezielleres hierüber in Schiller's Werken, Band IV. S. 4 ff.

Dem Herzen falsch — nicht zusehn, daß mir Einer
Als seinem Freunde traut, und mein Gewissen
Damit beschwichtigen, daß er's auf seine
Gefahr thut, daß mein Mund ihn nicht belogen.
Wofür mich Einer kauft, das muß ich sein.
— Ich geh' zum Herzog. Heut noch werd' ich ihn
Auffordern, seinen Leumund vor der Welt
Zu retten, Eure künstlichen Gewebe
Mit einem graden Schritte zu durchreißen.
Er kann's, er wird's. Ich glaub' an seine Unschuld,
Doch bürg' ich nicht dafür, daß jene Briefe
Euch nicht Beweise leihen gegen ihn. Wie weit
Kann dieser Terzky nicht gegangen sein,
Was kann er selbst sich nicht verstattet haben,
Den Feind zu täuschen, wie's der Krieg entschuldigt!
Nichts soll ihn richten als sein eigner Mund,
Und Mann zu Manne werd' ich ihn befragen.*)

Octavio.

Das wolltest Du?

Max.

Das will ich. Zweifle nicht!

Octavio.

Ich habe mich in Dir verrechnet, ja.
Ich rechnete auf einen weisen Sohn,
Der die wohlthät'gen Hände würde segnen,
Die ihn zurück vom Abgrund ziehn — und einen
Verblendeten entdeck' ich, den zwei Augen
Zum Thoren machten, Leidenschaft umnebelt,
Den selbst des Tages volles Licht nicht heilt.
Befrag ihn! Geh! Sei unbesonnen gnug,
Ihm Deines Vaters, Deines Kaisers
Geheimniß preiszugeben! Nöth'ge mich
Zu einem lauten Bruche vor der Zeit!
Und jetzt, nachdem ein Wunderwerk des Himmels
Bis heute mein Geheimniß hat beschützt,
Des Argwohns helle Blicke eingeschläfert,

*) Die letzten acht Verse fehlen in den Ausgaben des Stückes.

Laß mich's erleben, daß mein eigner Sohn
Mit unbedachtsam rasendem Beginnen
Der Staatskunst mühevolles Werk vernichtet!

Max.

O diese Staatskunst, wie verwünsch' ich sie!
Ihr werdet ihn durch Eure Staatskunst noch
Zu Schritten treiben — ja, Ihr könntet ihn,
Weil Ihr ihn schuldig wollt, noch schuldig machen.
Ihr sperrt ihm jeden Ausweg, schließt ihn eng
Und enger ein; so zwingt Ihr ihn, Ihr zwingt ihn,
Verzweifelnd sein Gefängniß anzuzünden,
Sich durch des Brandes Flammen Luft zu machen.*)
O, das kann nicht gut endigen — und mag sich's
Entscheiden, wie es will, ich sehe ahnend
Die unglückselige Entwicklung nahen.
Denn dieser Königliche, wenn er fällt,
Wird eine Welt im Sturze mit sich reißen,
Und wie ein Schiff, das mitten auf dem Weltmeer
In Brand geräth mit einem Mal und berstend
Auffliegt und alle Mannschaft, die es trug,
Ausschüttet plötzlich zwischen Meer und Himmel,
Wird er uns Alle, die wir an sein Glück
Befestigt sind, in seinen Fall hinabziehn.
Halt Du es, wie Du willst! Doch mir vergönne,
Daß ich auf meine Weise mich betrage!
Rein muß es bleiben zwischen mir und ihm,
Und eh der Tag sich neigt, muß sich's erklären,
Ob ich den Freund, ob ich den Vater soll entbehren.

In der nämlichen Nacht, wo das Bankett gehalten wird und Octavio Piccolomini seinem Sohn die Augen öffnet, beobachtet Wallenstein mit seinem Astrologen die Sterne und überzeugt sich von der glücklichen Konstellation. Indem er noch mit diesen Gedanken beschäftigt ist, wird ihm die Nachricht gebracht, daß Sesina aufgefangen und mit allen Papieren in den Händen seiner Feinde sei. Nun hat er zwar selbst nichts

*) Die letzten vier Verse fehlen in den Ausgaben des Stückes.

Schriftliches von sich gegeben, alle Negoziationen mit dem Feind sind durch seines Schwagers Hände gegangen; aber es ist wol vorauszusehen, daß man ihm selbst diese letztern alle zurechnen werde. Auch hat er sich mündlich gegen den Sesina sehr weit herausgelassen, und Dieser wird Alles gestehen, um seinen Hals zu retten. Wallenstein befindet sich in einer fürchterlichen Bedrängniß, aus der kein Ausweg möglich ist, und er muß seinen Entschluß schnell fassen. Ein schwedischer Oberster ist angelangt, der ihm von Seiten Oxenstirn's die letzten Propositionen machen will. Läßt er diese Gelegenheit vorbei, so kann er sein Kommando nicht länger bewahren, und er hat Alles von der Rache seiner Feinde zu fürchten.

Eh er den schwedischen Botschafter vorläßt, hält er sich in einem Selbstgespräch gleichsam den Spiegel seiner Gesinnungen und Schicksale vor.

Um diesen wichtigen Theil des Schauspiels recht zu fühlen, zu genießen und zu beurtheilen, muß man den Wallenstein, den uns der Dichter schildert, aus dem Vorhergehenden gefaßt haben. Der Krieger, der Held, der Befehlshaber, der Tyrann sind an und für sich keine dramatische Personen. Eine Natur, die mit sich ganz einig wäre, die man nur befehlen, der man nur gehorchen sähe, würde kein tragisches Interesse hervorbringen; unser Dichter hat daher Alles, was Wallenstein's physische, politische und moralische Macht andeutet, gleichsam nur in die Umgebung gelegt. Wir sehen seine Stärke nur in der Wirkung auf Andere; tritt er aber selbst, besonders mit den Seinigen und hier im Monolog nun gar allein auf, so sehen wir den in sich gekehrten, fühlenden, reflektirenden, planvollen und, wenn man will, planlosen Mann, der das Wichtigste seiner Unternehmungen kennt, vorbereitet und doch den Augenblick, der sein Schicksal entscheidet, selbst nicht bestimmen kann und mag.

Wenn der Dichter, um seinem Helden das dramatische Interesse zu geben, schon berechtigt gewesen wäre, diesen Charakter also zu erschaffen, so erhält er ein doppeltes Recht dazu, indem die Geschichte solche Züge vorbereitet.

Bei seiner Verschlossenheit beschäftigt sich der historische Wallenstein nicht blos mit politischen Kalküln; sein Glaube an Astrologie, der freilich in der damaligen Zeit ziemlich allgemein war, jedoch besonders bei ihm tiefe Wurzeln geschlagen hatte, setzt ein Gemüth voraus, das in sich arbeitet, das von Hoff-

nung und Furcht bewegt wird, über dem Vergangnen, dem Gegenwärtigen und dem Zukünftigen immer brütet, großer Vorsätze, aber nicht rascher Entschlüsse fähig ist. Wer die Sterne fragt, was er thun soll, ist gewiß nicht klar über das, was zu thun ist.

So sind auch kleine Charakterzüge, die uns die Geschichte überliefert, in diesem Sinne besonders merkwürdig, die uns andeuten, wie reizbar dieser unter dem Geräusch der Waffen lebende Kriegsmann in ruhigen Stunden gewesen. Man erzählt, daß er Wachen um seine Paläste gesetzt, die jeden Lärm, jede Bewegung verhindern mußten, daß er einen Abscheu hatte, den Hahn krähen, den Hund bellen zu hören — Sonderbarkeiten, die ihm seine Widersacher noch in einer spöttischen Grabschrift vorwarfen, die uns aber auf eine große Reizbarkeit deuten, welche darzustellen des Dichters Pflicht und Vortheil war.

In diesem Sinne ist der Monolog Wallenstein's gleichsam die Achse des Stücks. Man sieht ihn rückwärts planvoll, aber frei, vorwärts planerfüllend, aber gebunden. So lange er seiner Pflicht gemäß handelte, reizt ihn der Gedanke, daß er allenfalls mächtig genug sei, sie übertreten zu können, und in dieser Aussicht auf Willkür glaubt er sich eine Art von Freiheit vorzubereiten; jetzt aber, in dem Augenblick, da er die Pflicht übertritt, fühlt er, daß er einen Schritt zur Knechtschaft thue; denn der Feind, an den er sich anschließen muß, wird ihm ein weit gestrengerer Herr, als ihm sonst der rechtmäßige war, ehe er dessen Vertrauen verlor. Erinnert man sich hierbei an jene Züge, die wir von des dramatischen Wallenstein's Charakter überhaupt dargestellt, so wird man nicht zweifeln, daß dieser Monolog von großer poetischer und theatralischer Wirkung sein müsse, wie bei uns die Erfahrung gelehrt hat.

Wrangel, der schwedische Bevollmächtigte, erscheint nun und drängt den Fürsten, eine entscheidende Antwort zu geben, nennt die Forderungen und die Versprechungen der Schweden. Wallenstein soll mit dem Kaiser förmlich und unzweideutig brechen, die kaiserlich gesinnten Regimenter entwaffnen, Prag und Eger in schwedische Hände liefern u. s. w. Dafür wird sich der Rheingraf, Otto Ludwig, an der Spitze von sechzehn-

tausend Schweden mit ihm vereinigen. Eine kurze Bedenkzeit wird ihm gegeben, und Wrangel tritt ab, um ihm zu dem Entschluß Zeit zu lassen.

Noch schwankt Wallenstein. In größter Unschlüssigkeit finden ihn seine Vertrauten, Illo und Terzky; ja, die Konferenz mit Wrangel hat ihm ganz und gar die Lust benommen. Unerträglich ist ihm der Uebermuth der Schweden; die nachtheilige Lage, in die er sich durch seinen Schritt mit dem Feinde setzt, ist ihm fühlbar worden; jetzt noch will er zurücktreten. Da erscheint die Gräfin Terzky, und indem sie alle seine Leidenschaften aufreizt und durch ihre Beredsamkeit alle Scheingründe gelten macht, bestimmt sie seinen Entschluß; Wrangel wird gerufen, und Eilboten gehen sogleich ab, die Befehle des Herzogs nach Prag und Eger zu überbringen.

Max Piccolomini hatte während dieses Auftritts vergebens vorzukommen gesucht; seine gerade Weise und die natürliche Beredsamkeit seines Herzens würde es ohne Zweifel über die Sophistereien der Gräfin Terzky davongetragen haben; eben darum verhindert sie seinen Eintritt.

Octavio Piccolomini ist der Erste, welchem Wallenstein seinen Entschluß mittheilt und einen Theil der Ausführung übergiebt. Ihn erwählt er dazu, die kaiserlich gesinnten Regimenter in der Unthätigkeit zu erhalten und die Generale Altringer und Gallas, welche es mit dem Hof halten, gefangen zu nehmen. Er selbst treibt den Octavio, Pilsen zu verlassen; ja, er giebt ihm seine eignen Pferde dazu und befördert dadurch die Wünsche seines heimlichen Widersachers.

Jetzt endlich findet Max Piccolomini Zutritt, und Wallenstein selbst eröffnet ihm seinen Abfall vom Kaiser. Der Schmerz des Piccolomini ist ohne Grenzen; er versucht durch die rührendsten Vorstellungen, den Herzog von dem unglücklichen Entschluß abzubringen, ja, es gelingt ihm, ihn wirklich zu erschüttern. Aber die That ist geschehn, die Eilboten haben schon viele Meilen voraus, Wrangel ist unsichtbar geworden. Max Piccolomini entfernt sich in Verzweiflung.

Illo und Terzky erscheinen. Sie haben erfahren, daß Wallenstein den Octavio verschicken und ihm einen Theil der Armee übergeben will. Nie haben sie dem Octavio getraut und Wallenstein öfters vergeblich vor ihm gewarnt; auch jetzt versuchen sie Alles, den Herzog zu bewegen, daß er ihn nicht aus den Augen lasse. Aber vergebens! Wallenstein besteht fest

darauf, und zuletzt, um sie zum Stillschweigen zu bringen, eröffnet er ihnen den geheimen Grund seines Glaubens an Octavio's Treue.

Wallenstein.

Es giebt im Menschenleben Augenblicke,
Wo er dem Weltgeist näher ist als sonst
Und eine Frage frei hat an das Schicksal.
Solch ein Moment war's, als ich in der Nacht,
Die vor der Lützner Action vorherging,
Gedankenvoll an einen Baum gelehnt,
Hinaussah in die Ebene.
Mein ganzes Leben ging, vergangenes
Und künftiges, in diesem Augenblick
An meinem inneren Gesicht vorüber,
Und an des nächsten Morgens Schicksal knüpfte
Der ahnungsvolle Geist die fernste Zukunft.
Da sagt' ich also zu mir selbst: „So Vielen
Gebietest Du! Sie folgen Deinen Sternen
Und setzen, wie auf eine große Nummer,
Ihr Alles auf Dein einzig Haupt und sind
In Deines Glückes Schiff mit Dir gestiegen.
Doch kommen wird der Tag, wo diese Alle
Das Schicksal wieder auseinanderstreut,
Nur Wen'ge werden treu bei Dir verharren.
„Den möcht' ich wissen, der der Treuste mir
Von Allen ist, die dieses Lager einschließt.
Gieb mir ein Zeichen, Schicksal! Der soll's sein,
Der an dem nächsten Morgen mir zuerst
Entgegenkommt mit einem Liebeszeichen."
Und dieses bei mir denkend, schlief ich ein.
Und mitten in die Schlacht ward ich geführt
Im Geist. Groß war der Drang. Mir tödtete
Ein Schuß das Pferd, ich sank, und über mir
Hinweg, gleichgiltig, setzten Roß und Reiter,
Und keuchend lag ich wie ein Sterbender
Zertreten unter ihrer Hufe Schlag.
Da faßte plötzlich hilfreich mich ein Arm,
Es war Octavio's — und schnell erwach' ich,
Tag war es, und Octavio stand vor mir.
„Mein Bruder," sprach er, „reite heute nicht

Den Schecken, wie Du pflegst! Besteige lieber
Das sichre Thier, das ich Dir ausgesucht.
Thu's mir zu Lieb! Es warnte mich ein Traum" —
Und dieses Thieres Schnelligkeit entriß
Mich Bannier's verfolgenden Dragonern.
Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag,
Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder.

Octavio Piccolomini verliert nun keinen Augenblick, von dem kaiserlichen Patente Gebrauch zu machen. Die That, welche den Wallenstein unwidersprechlich verdammt, ist geschehen, das Reich ist in Gefahr. Ehe er also Pilsen verläßt, macht er einen Versuch, mehrere Kommandeurs zu ihrer Pflicht zurückzuführen, und es gelingt ihm mit Mehreren; er beredet sie, in derselben Nacht zu entfliehen.

Diejenigen unter ihnen, die blos durch ihren Leichtsinn verführt wurden, Wallenstein's Partei zu ergreifen, werden durch einen Ton des Ansehens überrascht, ins Gedränge gebracht und zu einer kategorischen Erklärung genöthigt; dieser allgemeinere Fall wird uns in der Person des Grafen Isolani, Anführers der Kroaten, vorgehalten. Gegen Diesen braucht Octavio das Verbrechen, zu welchem er sich hinreißen lassen wollte, blos zu nennen, um ihn schnell andres Sinnes zu machen. Ein ganz anderes Betragen wird gegen Buttler, den Anführer der Dragoner, beobachtet, der aus lebhaftem Gefühl einer vom Hof erlittnen Beschimpfung in das Komplot eingegangen und sich entschlossen zeigt, es aufs Aeußerste kommen zu lassen. Ihn überführt Octavio Piccolomini durch Vorzeigung authentischer Dokumente, daß Wallenstein selbst der Urheber jener Beschimpfung gewesen und ihm dieselbe in der Absicht zugezogen habe, ein desto bereitwilligeres Werkzeug seiner Entwürfe aus ihm zu machen.

Buttler, erfüllt von Rache gegen den Herzog, bittet um Erlaubniß, mit seinem Regiment bleiben zu dürfen; seine Absicht ist, Wallenstein zu Grund zu richten.

Die Trennung beider Piccolomini endigt das Stück, Octavio versucht umsonst, seinen Sohn mitzunehmen. Dieser besteht darauf, seine Geliebte noch zu sehen, giebt aber sein Wort, die pflichtmäßig gesinnten Regimenter aus Pilsen hinwegzuführen oder in dem Versuch zu erliegen.

Aus dieser kurzen Darlegung der dramatischen Fabel geht klar hervor, daß dieser erste Theil Wallenstein's von den beiden Piccolomini seinen Namen nicht mit Unrecht führt. Obgleich der Dichter uns darin nur den Theil eines Ganzen liefert, so ist dieses Ganze doch der Anlage nach schon darin enthalten, und Alles ist vorbereitet, was der zweite Theil nur dramatisch ausführen wird. Man sieht den allgemeinen Abfall der Regimenter von ihrem Feldherrn voraus, auch das Mordschwert, wodurch Wallenstein zu Eger umkommt, ist jetzt schon über seinem Haupt aufgehangen. Zwar sehen wir Max Piccolomini, von seiner Leidenschaft zur Prinzessin festgehalten, zur großen Besorgniß seines Vaters noch in Pilsen zurückbleiben; aber seine Gemüthsart kennen wir so genau, der Charakter seiner Liebe und seiner Geliebten ist so gezeichnet, daß über den Entschluß, den er fassen wird, kein Zweifel stattfinden kann. Er wird seiner Dienstpflicht das schmerzhafte Opfer bringen, aber er wird es nicht überleben. Und so sehen wir von fern schon eine Kette von Unfällen aus einer unglücklichen That sich entwickeln und mit dem Einzigen, der Alles hielt, Alles zusammenstürzen.

Wollte man das Objekt des ganzen Gedichts mit wenig Worten aussprechen, so würde es sein: die Darstellung einer phantastischen Existenz, welche durch ein außerordentliches Individuum und unter Vergünstigung eines außerordentlichen Zeitmoments unnatürlich und augenblicklich gegründet wird, aber durch ihren nothwendigen Widerspruch mit der gemeinen Wirklichkeit des Lebens und mit der Rechtlichkeit der menschlichen Natur scheitert und sammt Allem, was an ihr befestigt ist, zu Grunde geht. Der Dichter hatte also zwei Gegenstände darzustellen, die mit einander im Streit erscheinen — den phantastischen Geist, der von der einen Seite an das Große und Idealische, von der andern an den Wahnsinn und das Verbrechen grenzt, und das gemeine wirkliche Leben, welches von der einen Seite sich an das Sittliche und Verständige anschließt, von der andern dem Kleinen, dem Niedrigen und Verächtlichen sich nähert. In die Mitte zwischen beiden als eine ideale, phantastische und zugleich sittliche Erscheinung stellt er uns die Liebe, und so hat er in seinem Gemälde einen gewissen Kreis der Menschheit vollendet.

Nun bleibt uns noch übrig, von der Aufführung selbst zu reden, und wir können dieser Pflicht mit Vergnügen gehorchen.*)

In der gefühlvollen Darstellung unsers Graff erschien die dunkle, tiefe, mystische Natur des Helden vorzüglich glücklich; was er sprach, war empfunden und kam aus dem Innersten. Seine pathetische Rezitation des Monolog, seine ahnungsvollen Worte (in der Scene mit der Gräfin Terzky), als er den unglücklichen Entschluß faßt, die Erzählung des oben angeführten Traums riß alle Zuhörer mit sich fort. Nur daß er zuweilen, von seinem Gefühl fortgezogen, eine zu große Weichheit in seinen Ausdruck legte, der dem männlichen Geist des Helden nicht ganz entsprach.

Vohs, als Max Piccolomini, war die Freude des Publikums, und er verdiente es zu sein. Immer blieb er im Geist seiner Rolle, und das feinste, zarteste Gefühl wußte er am Glücklichsten auszudrücken.

Der Auftritt, wo er Wallenstein von der unglücklichen That zurückzubringen bemüht ist, war sein Triumph, und die Thränen der Zuschauer bezeugten die eindringende Wahrheit seines Vortrags.

Thekla von Friedland wurde durch Dem. Jagemann zart und voll Anmuth dargestellt. Eine edle Simplizität bezeichnete ihr Spiel und ihre Sprache, und Beides wußte sie, wo es nöthig war, auch zu einer tragischen Würde zu erheben. Ein Lied, welches Thekla singt, gab dieser vorzüglichen Sängerin Gelegenheit, das Publikum auch durch dieses Talent zu entzücken.

Madame Teller, welche die Weimarische Bühne vor Kurzem betreten, führte die wichtige Rolle der Gräfin Terzky mit der sorgfältigsten Genauigkeit aus. Durch ihren präzisen und belebten Vortrag in der entscheidenden Scene mit Wallenstein, wo Alles von der Beredsamkeit der Gräfin Terzky abhängt, erwarb sie sich ein entschiedenes Verdienst um das ganze Stück.

Becker stellte uns den kaiserlichen Abgesandten im Lager mit Anstand und Würde dar, und glücklich wußte er die Klippe des Lächerlichen zu vermeiden, dem diese Höflingsfigur unter

---

*) Wenngleich der von hier ab folgende kurze Bericht über die Leistungen der einzelnen Schauspieler bei der Aufführung erwiesenermaßen von Schiller verfaßt ist, so haben wir ihn doch hier der Vollständigkeit halber mit abgedruckt.

dem Hohn einer übermüthigen, stolzen Soldateska leicht ausgesetzt war.

Malkolmi als Buttler, Leißring als Graf Terzky, Kordemann als Illo, Dem. Malkolmi als Herzogin von Friedland, Weyrauch als Kellermeister, Beck als Astrolog, Genast als Isolani drückten den Sinn ihrer Rollen glücklich aus und bewiesen durch die Leichtigkeit, womit sie die Aufgabe einer rhythmischen Sprache zu lösen wußten, daß ein allgemeinerer Gebrauch des Silbenmaßes auf der Bühne recht wohl stattfinden könne.

Hunnius als schwedischer Geschäftsträger stellte in seiner Person den einfachen, schlichten und rechtlichen Krieger, den bedenklichen, vorsichtigen Negociateur, den religiösen, bibelkundigen Protestanten, den mißtrauischen, zugleich aber kühnen und sich selbst fühlenden Schweden überaus treffend und glücklich dar.

Auch die ganz kleine Rolle des General Tiefenbach beim Gastmahl, welches Terzky giebt, wurde von Haiden zur großen Ergetzung des Publikums ausgeführt.

Um die theatralische Anordnung der ganzen so verwickelten Repräsentation hatte sich Schall, dem sie aufgetragen war, ein großes Verdienst erworben, und der Fleiß, den er auf seine eigene beträchtliche Rolle, die des Octavio Piccolomini, wandte, hinderte ihn nicht, seine Aufmerksamkeit auf das Ganze zu wenden.

Die Direktion sparte keinen Aufwand, durch Dekoration und Kleidung den Sinn und Geist des Gedichts würdig auszuführen und die Aufgabe, das barbarische Kostüm jener Zeit, welches dargestellt werden mußte, dem Auge gefällig zu behandeln und eine schickliche Mitte zwischen dem Abgeschmackten und dem Edlen zu treffen, so viel es möglich sein wollte, zu lösen.

Das Publikum ehrte das Werk des Dichters und die Bemühungen der Schauspieler durch eine fortgesetzte, wachsende Aufmerksamkeit, es zeigte sein Interesse und seine Rührung.

Das Stück wurde am nächsten Spieltag wiederholt, und die größere Bekanntschaft der Zuschauer mit dem Werk hat dem Eindruck desselben nichts geschadet.

Dramatische Preisaufgabe.*)

Durch den glücklichen Erfolg der bisherigen Preisaufgaben in Absicht auf bildende Kunst hat man sich bewogen gefunden, etwas Aehnliches auch auf dem Felde der Poesie, und zwar der dramatischen, zu versuchen, welche gegenwärtig im Besitz ist, am Meisten unter allen poetischen Gattungen auf den Volksgeschmack zu wirken.

Man giebt hierbei dem Lustspiel den Vorzug vor dem Trauerspiel, weil an jenem überhaupt noch ein größerer Mangel ist und das Neue darin am Meisten gefordert wird. Denn ob wir gleich an guten Tragödien vielleicht noch ärmer sind, so kann unsre Bühne sich hier weit mehr als dort durch das Ausland, ja selbst durch das Alterthum bereichern, und das Vortreffliche in dieser Gattung veraltet nie, da die Leidenschaften auf der unbeweglichen Base der menschlichen Natur gegründet und folglich weit beständiger sind als die Sitten, die jedes Land und jeder Zeitmoment verändert.

Man klagt mit Recht, daß die reine Komödie, das lustige Lustspiel, bei uns Deutschen durch das sentimentalische zu sehr verdrängt worden, und es ist allerdings ein herrschender Fehler auf unserer komischen Bühne, daß das Interesse noch viel zu sehr aus der Empfindung und aus sittlichen Rührungen geschöpft wird. Das Sittliche aber sowie das Pathetische macht

---

*) Propyläen, III. 2. 1800. S. 169—171. — Nachdem Goethe in seinem Briefe vom 9. November 1800 Schiller aufgefordert hatte, an ein Thema für die Preisaufgabe zu denken, vereinigten sie sich, wie es scheint, über die allgemeine Fassung, in der dieselbe vorliegt. An Bewerbern fehlte es nicht. Es gingen dreizehn Stücke ein, unter ihnen eines von Tieck (Brief Körner's an Schiller vom 4. Oktober 1801), und eins von Rochlitz in Leipzig (vgl. Schiller's Brief an Goethe vom 28. Juni 1801). Der Letztere hatte sein Manuscript vorher Schiller mitgetheilt, und obwol ihm Dieser von der Bewerbung abgerathen hatte, es schließlich doch eingesendet. Aber Goethe hatte gegen alle Stücke beträchtliche Einwendungen zu machen, und der Preis wurde keinem zuerkannt. (Brief Schiller's an Rochlitz vom 16. November 1801, bei W. v. Biedermann, „Goethe und Leipzig", Bd. II. S. 236.)

immer ernsthaft, und jene geistreiche Heiterkeit und Freiheit des Gemüths, welche in uns hervorzubringen das schöne Ziel der Komödie ist, läßt sich nur durch eine absolute moralische Gleichgiltigkeit erreichen, es sei nun, daß der Gegenstand selbst schon diese Eigenschaft habe, oder daß der Dichter die Kunst besitze, die moralische Tendenz seines Stoffs durch die Behandlung zu überwinden.

Man unterscheidet aber auch in der rein komischen Gattung noch Charakterstücke und Intriguenstücke, und es ist eine alte, nicht ungegründete Bemerkung, daß der deutsche Genius in jener ersten Klasse nie sehr glänzend erscheinen wird. Charakterstücke stellen uns entweder Gattungen (die Molièrische Komödie) oder Individuen (die englische Komödie) dar. Für die letztern ist der deutsche Charakter an Originalen zu arm, und für die erste, kältere Gattung ist der Zeitmoment vorüber. Die Charakterkomödie erfordert im Ganzen eine größere Fülle des Genies von Seiten des Dichters, und von Seiten des Schauspielers ein tieferes Studium, als man in unsern Tagen glaubt voraussetzen zu dürfen.

Es bleibet also nur das Feld der Intriguenstücke offen; das Feld ist reich und nicht so leicht als das der Charakterstücke zu erschöpfen.

In dem Intriguenstücke sind die Charaktere blos für die Begebenheiten, in dem Charakterstücke sind die Begebenheiten für die Charaktere erfunden. Das Genie wird das Vorzügliche beider Gattungen auf eine glückliche Art zu vereinigen wissen.

Ein Preis von dreißig Dukaten wird hiermit auf das beste Intriguenstück gesetzt.

Die Manuskripte werden vor der Mitte Septembers erwartet.

Diejenigen Stücke, welche sich zu einer Vorstellung qualifiziren, werden aufgeführt.

Sämmtliche Arbeiten werden in den „Propyläen" rezensirt;*) dabei wird von den Eigenschaften des Intriguenstücks überhaupt die Rede sein.

Das Eigenthum sowie die freie Disposition bleibt den Verfassern.

---

*) Dies konnte nicht mehr geschehen, da die „Propyläen" mit dem Schlusse des Jahres 1800 eingingen.

Weimarisches Hoftheater.*)

Auf dem Weimarischen Hoftheater, das nunmehr bald elf Jahre besteht,**) darf man sich schmeicheln, in diesem Zeitraume solche Fortschritte gemacht zu haben, wodurch es die Zufriedenheit der Einheimischen und die Aufmerksamkeit der Fremden verdienen konnte; es möchte daher nicht unschicklich sein, bei dem Berichte dessen, was auf demselben vorgeht, auch der Mittel zu erwähnen, wodurch so Manches, was andern Theatern schwer, ja unmöglich fällt, bei uns nach und nach mit einer gewissen Leichtigkeit hervorgebracht worden.

Die Annalen der deutschen Bühne gedenken noch immer mit Vorliebe und Achtung der Seyler'schen Schauspielergesellschaft, welche, nachdem sie mehrere Jahre***) eine besondere Zierde der obervormundschaftlichen Hofhaltung gewesen, sich, durch den Schloßbrand†) vertrieben, nach Gotha begab. Vom Jahre 1775 an spielte eine Liebhabergesellschaft††) mit abwechselndem Eifer. Vom Jahre 1784 bis 1791 gab die Bellomo'sche Gesellschaft ihre fortdauernden Vorstellungen, nach deren Abgange das gegenwärtige Hoftheater errichtet wurde. Jede dieser verschiedenen Epochen zeigt einem aufmerksamen Beobachter ihren eigenen Charakter, und die früheren lassen in sich die Keime der folgenden bemerken.

Die Geschichte des noch bestehenden Hoftheaters möchte denn auch wieder in verschiedene Perioden zerfallen. Die erste

---

*) Journal des Luxus und der Moden. Herausgegeben von F. J. Bertuch und G. M. Kraus. Weimar. Siebenzehnter Band. Jahrgang 1802. März. S. 136—148. Unterschrieben: „Die Direktion".

**) Das Hoftheater wurde am 7. Mai 1791 eröffnet.

***) Die Gesellschaft spielte von 1771 bis 1774 in Weimar.

†) Derselbe fand am 6. Mai 1774 statt.

††) Unter Goethe's Mitwirkung, meistens sogar unter seiner Leitung.

würden wir bis auf Iffland's Ankunft,*) die zweite bis zur architektonischen Einrichtung des Schauspielsaales,**) die dritte bis zur Aufführung der Brüder nach Terenz***) zählen, und so möchten wir uns dermalen in der vierten Periode befinden.

Eine Uebersicht dessen, was in verschiedenen Zeiten geleistet worden, läßt sich vielleicht nach und nach eröffnen; gegenwärtig verweilen wir bei dem Neusten und gedenken von demselben einige Rechenschaft abzulegen.

Das Theater ist eines der Geschäfte, die am Wenigsten planmäßig behandelt werden können; man hängt durchaus von Zeit und Zeitgenossen in jedem Augenblicke ab; was der Autor schreiben, der Schauspieler spielen, das Publikum sehen und hören will, dieses ist's, was die Direktionen tyrannisirt und wogegen ihnen fast kein eigner Wille übrig bleibt. Indessen versagen in diesem Strome und Strudel des Augenblicks wohlbedachte Maximen nicht ihre Hilfe, sobald man fest auf denselben beharret und die Gelegenheit zu nutzen weiß, sie in Ausübung zu setzen.

Unter den Grundsätzen, welche man bei dem hiesigen Theater immer vor Augen gehabt, ist einer der vornehmsten: der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhange, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen.

In früherer Zeit stand dieser Maxime ein falsch verstandener Konversationston sowie ein unrichtiger Begriff von Natürlichkeit entgegen. Die Erscheinung Iffland's auf unserm Theater löste endlich das Räthsel. Die Weisheit, womit dieser vortreffliche Künstler seine Rollen von einander sondert, aus einer jeden ein Ganzes zu machen weiß und sich sowol ins Edle als ins Gemeine, und immer kunstmäßig und schön zu maskiren versteht, war zu eminent, als daß sie nicht hätte fruchtbar werden sollen. Von dieser Zeit an haben mehrere unserer

---

*) Es ist Iffland's erstes Gastspiel im März 1796 gemeint.

**) Vgl. S. 626 ff.

***) Am 24. Oktober 1801 wurden „Die Brüder" von Terenz nach der Bearbeitung von Einsiedel zur Feier des Geburtstages der Herzogin Amalie gegeben; die Aufführung geschah in antiken Masken, ebenso wie gerade ein Jahr früher „Paläophron und Neoterpe" gegeben war und später der „Eunuch" und die „Andria" des Terenz folgten. Spezielleres in der Vorbemerkung zu „Paläophron und Neoterpe" (Werke, XI. 1. S. 13 ff.).

Schauspieler, denen eine allzu entschiedene Individualität nicht entgegenstand, glückliche Versuche gemacht, sich eine Vielseitigkeit zu geben, welche einem dramatischen Künstler immer zur Ehre gereicht.

Eine andere Bemühung, von welcher man bei dem Weimarischen Theater nicht abließ, war, die sehr vernachlässigte, ja von unsern vaterländischen Bühnen fast verbannte rhythmische Deklamation wieder in Aufnahme zu bringen. Die Gelegenheit, den architektonisch neueingerichteten Schauspielsaal durch den Wallensteinischen Zyklus einzuweihen, wurde nicht versäumt, so wie zur Uebung einer gewissen gebundeneren Weise in Schritt und Stellung, nicht weniger zur Ausbildung rednerischer Deklamation, Mahomet und Tancred,*) rhythmisch übersetzt, auf das Theater gebracht wurden. Macbeth,**) Octavia, Bayard***) gaben Gelegenheit zu fernerer Uebung, so wie endlich Maria Stuart†) die Behandlung lyrischer Stellen forderte, wodurch der theatralischen Rezitation ein ganz neues Feld eröffnet ward.

Nach solchen Uebungen und Prüfungen war man zu Anfange des Jahrhunderts so weit gekommen, daß man die Mittel sämmtlich in Händen hatte, um gebundene, mehr oder weniger maskirte Vorstellungen wagen zu können. Paläophron und Neoterpe machten den Anfang, und der Effekt dieser auf einem Privattheater geleisteten Darstellung war so glücklich, daß man die Aufführung der Brüder sogleich vorzunehmen wünschte, die aber wegen eintretender Hindernisse bis in den Herbst verschoben werden mußte.

Indessen hatte Madame Unzelmann††) durch ihre Gegenwart an jene Ifflandische Zeit wieder erinnert. Der Geist, in welchem diese treffliche Schauspielerin die einzelnen Rollen bearbeitet und sich für eine jede umzuschaffen weiß, die Besonnenheit ihres Spiels, ihre durchaus schickliche und anständige Gegenwart auf den Brettern, die reizende Weise, wie sie als eine

*) „Mahomet" wurde zuerst aufgeführt am 30. Januar 1800, „Tancred" an demselben Tage, dem Geburtstage der Herzogin Luise, im Jahre 1801.

**) Noch nicht in Schiller's, sondern nach Goethe's Bearbeitung.

***) „Octavia", Trauerspiel von Kotzebue; „Bayard", Schauspiel von Demselben, 1801 in Leipzig im Druck erschienen.

†) Zuerst aufgeführt am 14. Januar 1800.

††) Sie trat in Weimar vom 21. September bis zum 1. Oktober 1801 in sieben Vorstellungen auf.

Person von ausgebildeter Lebensart die Mitspielenden durch passende Attentionen zu beleben weiß, ihre klare Rezitation, ihre energische und doch gemäßigte Deklamation, kurz das Ganze, was Natur an ihr und was sie für die Kunst gethan, war dem Weimarischen Theater eine wünschenswerthe Erscheinung, deren Wirkung noch fortdauert und nicht wenig zu dem Glück der diesjährigen Wintervorstellungen beigetragen hat und beiträgt.

Nachdem man durch die Aufführung der Brüder endlich die Erfahrung gemacht hatte, daß das Publikum sich an einer derben charakteristischen, sinnlich-künstlichen Darstellung erfreuen könne, wählte man den vollkommensten Gegensatz, indem man Nathan den Weisen*) aufführte. In diesem Stücke, wo der Verstand fast allein spricht, war eine klare, auseinandersetzende Rezitation die vorzüglichste Obliegenheit der Schauspieler, welche denn auch meist glücklich erfüllt wurde.

Was das Stück durch Abkürzung allenfalls gelitten hat, ward nun durch eine gedrängtere Darstellung ersetzt, und man wird für die Folge sorgen, es poetisch, so viel möglich, zu restauriren und zu runden. Nicht weniger werden die Schauspieler sich alle Mühe geben, was an Ausarbeitung ihrer Rollen noch fehlte, nachzubringen, so daß das Stück jährlich mit Zufriedenheit des Publikums wieder erscheinen könne.

Lessing sagte in sittlich-religiöser Hinsicht, daß er diejenige Stadt glücklich preise, in welcher Nathan zuerst gegeben werde; wir aber können in dramatischer Rücksicht sagen, daß wir unserm Theater Glück wünschen, wenn ein solches Stück darauf bleiben und öfters wiederholt werden kann.

In dieser Lage mußte der Direktion ein Schauspiel wie Jon**) höchst willkommen sein. Hatte man in den Brüdern sich dem römischen Lustspiele genähert, so war hier eine Annäherung an das griechische Trauerspiel der Zweck. Von dem sinnlichen Theile desselben konnte man sich die beste Wirkung versprechen; denn in den sechs Personen war die größte Mannichfaltigkeit dargestellt. Ein blühender Knabe, ein Gott als Jüngling, ein stattlicher König, ein würdiger Greis, eine Königin in ihren besten Jahren und eine heilige bejahrte Prie-

*) Aufgeführt am 28. November 1801 nach Schiller's Bearbeitung.

**) Von A. W. Schlegel nach Euripides bearbeitet. Die Aufführung, welche den verschiedenartigsten Eindruck machte und die abweichendsten Urtheile hervorrief (vgl. namentlich H. Düntzer's „Goethe und Karl August von 1795 bis 1805", S. 382 ff.), erfolgte am 2. Januar 1802.

sterin. Für bedeutende, abwechselnde Kleidung war gesorgt*) und das durch das ganze Stück sich gleich bleibende Theater zweckmäßig ausgeschmückt. Die Gestalt der beiden ältern Männer hatte man durch schickliche Masken ins Tragische gesteigert, und da in dem Stücke die Figuren in mannichfaltigen Verhältnissen auftreten, so wechselten durchaus die Gruppen dem Auge gefällig ab, und die Schauspieler leisteten die schwere Pflicht um so mehr mit Bequemlichkeit, als sie durch die Aufführung der französischen Trauerspiele an ruhige Haltung und schickliche Stellung innerhalb des Theaterraums gewöhnt waren.

Die Hauptsituationen gaben Gelegenheit zu belebtern Tableaux, und man darf sich schmeicheln, von dieser Seite eine meist vollendete Darstellung geliefert zu haben.

Was das Stück selbst betrifft, so läßt sich von demselben ohne Vorliebe sagen, daß es sich sehr gut exponire, daß es lebhaft fortschreite, daß höchst interessante Situationen entstehen und den Knoten schürzen, der theils durch Vernunft und Ueberredung, theils durch die wundervolle Erscheinung zuletzt gelöst wird. Uebrigens ist das Stück für gebildete Zuschauer, denen mythologische Verhältnisse nicht fremd sind, völlig klar, und gegen den übrigen weniger gebildeten Theil erwirbt es sich das pädagogische Verdienst, daß es ihn veranlaßt, zu Hause wieder einmal ein mythologisches Lexikon zur Hand zu nehmen und sich über den Erichthonius und Erechtheus**) aufzuklären.

Man kann dem Publikum keine größere Achtung bezeigen, als indem man es nicht wie Pöbel behandelt. Der Pöbel drängt sich unvorbereitet zum Schauspielhause, er verlangt, was ihm unmittelbar genießbar ist, er will schauen, staunen, lachen, weinen und nöthigt daher die Direktionen, welche von ihm abhängen, sich mehr oder weniger zu ihm herabzulassen und von einer Seite das Theater zu überspannen, von der andern aufzulösen. Wir haben das Glück, von unsern Zuschauern, besonders wenn wir den Jenaischen Theil, wie billig, mitrechnen, voraussetzen zu dürfen, daß sie mehr als ihr Legegeld mitbrin-

*) Im „Journal des Luxus und der Moden" war dem Aufsatz noch eine kolorirte Abbildung beigegeben, auf welche an dieser Stelle in folgender Anmerkung hingewiesen wurde: „S. beigeheftete Tafel 7, wo die Personen in folgender Ordnung stehen. 1. Pythia. 2. Xuthus. 3. Jon. 4. Kreusa. 5. Phorbas. Apoll war völlig wie Jon gekleidet."

**) Erechtheus, mythischer König von Attika und nach der älteren Sage mit Erichthonios identisch, erscheint in dem „Jon" des Euripides als Enkel des Erichthonios.

gen und daß Diejenigen, denen bei der ersten sorgfältigen Aufführung bedeutender Stücke noch etwas dunkel, ja ungenießbar bliebe, geneigt sind, sich von der zweiten besser unterrichten und in die Absicht einführen zu lassen. Blos dadurch, daß unsere Lage erlaubt, Aufführungen zu geben, woran nur ein erwähltes Publikum Geschmack finden kann, sehen wir uns in den Stand gesetzt, auf solche Darstellungen loszuarbeiten, welche allgemeiner gefallen.

Sollte Jon auf mehrern Theatern erscheinen oder gedruckt werden, so wünschten wir, daß ein kompetenter Kritiker nicht etwa blos diesen neuen Dichter mit jenem alten, dem er gefolgt, zusammenstellte, sondern Gelegenheit nähme, wieder einmal das Antike mit dem Modernen im Ganzen zu vergleichen. Hier kommt gar Vieles zur Sprache, das zwar schon mehrmals bewegt worden ist, das aber nie genug ausgesprochen werden kann. Der neue Autor wie der alte hat gewisse Vortheile und Nachtheile, und zwar gerade an der umgekehrten Stelle. Was den einen begünstigte, beschwert den andern, und was diesen begünstigt, stand jenem entgegen. Nicht gehörig wird man den gegenwärtigen Jon mit dem Jon des Euripides vergleichen können, wenn nicht jene allgemeinen Betrachtungen vorangegangen sind, und vielen Dank soll der Kunstrichter verdienen, der uns an diesem Beispiele wieder klar macht, inwiefern wir den Alten nachfolgen können und sollen.

Wären unsere Schauspieler sämmtlich auf kunstmäßige Behandlung der verschiedenen Arten dramatischer Dichtkunst eingerichtet, so könnte der Wirrwarr,*) der nur zufällig hier in der Reihe steht, auch als eine zum allgemeinen Zweck kalkulirte Darstellung aufgeführt werden.

Gegen solche Stücke ist das Publikum meist ungerecht und wol hauptsächlich deswegen, weil der Schauspieler ihnen nicht leicht ihr völliges Recht widerfahren läßt. Wenn es dem Verfasser gefällt, in einer Posse den Menschen unter sich hinunterzuziehen, ihn in seltsamen, mehr erniedrigenden als erhebenden Situationen zu zeigen, so ist, vorausgesetzt daß es mit Talent und Theaterpraktik geschieht, nichts dagegen einzuwenden. Nur sollte alsdann der Schauspieler einsehen, daß er von seiner Seite, indem er eine solche Darstellung kunstmäßig behandelt,

*) „Der Wirrwarr oder der Muthwillige", Posse von Kotzebue, 1803 gedruckt, aber schon früher aufgeführt.

erst das Stück zu vollenden und ihm eine günstige Aufnahme zu verschaffen hat.

Es ist möglich, in einem solchen Stücke die Rollen durchaus mit einer gewissen theils offenbaren, theils versteckten Eleganz zu spielen, die fürs Gesicht angelegten Situationen mit malerischer Zweckmäßigkeit darzustellen und dadurch das Ganze, das seiner Anlage nach zu sinken scheint, durch die Ausführung emporzutragen.

Sind wir so glücklich, noch mehrere antike Lustspiele auf das Theater einzuführen, dringen unsere Schauspieler noch tiefer in den Sinn des Maskenspiels, so werden wir auch in diesem Fache der Erfüllung unserer Wünsche entgegengehen.

Ist die Vielseitigkeit des Schauspielers wünschenswerth, so ist es die Vielseitigkeit des Publikums ebenso sehr. Das Theater wird so wie die übrige Welt durch herrschende Moden geplagt, die es von Zeit zu Zeit überströmen und dann wieder seicht lassen. Die Mode bewirkt eine augenblickliche Gewöhnung an irgend eine Art und Weise, der wir lebhaft nachhängen, um sie alsdann auf ewig zu verbannen. Mehr als irgend ein Theater ist das deutsche diesem Unglücke ausgesetzt, und das wol daher, weil wir bis jetzt mehr strebten und versuchten als errangen und erreichten. Unsere Literatur hatte, Gott sei Dank, noch kein goldenes Zeitalter, und wie das Uebrige so ist unser Theater noch erst im Werden. Jede Direktion durchblättere ihre Repertorien und sehe, wie wenig Stücke aus der großen Anzahl, die man in den letzten zwanzig Jahren aufgeführt, noch jetzt brauchbar geblieben sind. Wer darauf denken dürfte, diesem Unwesen nach und nach zu steuern, eine gewisse Anzahl vorhandener Stücke auf dem Theater zu fixiren und dadurch endlich einmal ein Repertorium aufzustellen, das man der Nachwelt überliefern könnte, müßte vor allen Dingen darauf ausgehen, die Denkweise des Publikums, das er vor sich hat, zur Vielseitigkeit zu bilden. Diese besteht hauptsächlich darin, daß der Zuschauer einsehen lerne, nicht eben jedes Stück sei wie ein Rock anzusehen, der dem Zuschauer völlig nach seinen gegenwärtigen Bedürfnissen auf den Leib gepaßt werden müsse. Man sollte nicht gerade immer sich und sein nächstes Geistes-, Herzens- und Sinnesbedürfniß auf dem Theater zu befriedigen gedenken; man könnte sich vielmehr öfters wie einen Reisenden betrachten, der in fremden Orten und Gegenden, die er zu seiner Belehrung und Ergetzung besucht, nicht alle Bequemlichkeit

findet, die er zu Hause seiner Individualität anzupassen Gelegenheit hatte.

Das vierte Stück, bei welchem wir unsern Zuschauern eine solche Reise zumutheten, war Turandot,*) nach Gozzi metrisch bearbeitet. Wir wünschen, daß jener Freund unsers Theaters, welcher in der Zeitung für die elegante Welt Nr. 7 die Vorstellung des Jon mit so viel Einsicht als Billigkeit rezensirt, eine gleiche Mühe in Absicht auf Turandot übernehmen möge. Was auf unserer Bühne als Darstellung geleistet wird, wünschten wir von einem Dritten zu hören; was wir mit jedem Schritte zu gewinnen glauben, darüber mögen wir wol selbst unsere Gedanken äußern.

Der Deutsche ist überhaupt ernsthafter Natur, und sein Ernst zeigt sich vorzüglich, wenn vom Spiele die Rede ist, besonders auch im Theater. Hier verlangt er Stücke, die eine gewisse einfache Gewalt über ihn ausüben, die ihn entweder zu herzlichem Lachen oder zu herzlicher Rührung bewegen. Zwar ist er durch eine gewisse Mittelgattung von Dramen gewöhnt worden, das Heitere neben dem Tristen zu sehen; allein Beides ist alsdann nicht auf seinen höchsten Gipfel geführt, sondern zeigt sich mehr als eine Art von Amalgam. Auch ist der Zuschauer immer verdrießlich, wenn Lustiges und Trauriges ohne Mittelglieder auf einander folgt.

Was uns betrifft, so wünschen wir freilich, daß wir nach und nach mehr Stücke von rein gesonderten Gattungen erhalten mögen, weil die wahre Kunst nur auf diese Weise gefördert werden kann; allein wir finden auch solche Stücke höchst nöthig, durch welche der Zuschauer erinnert wird, daß das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sei, über das er, wenn es ihm ästhetisch, ja moralisch nutzen soll, erhoben stehen muß, ohne deshalb weniger Genuß daran zu finden.

Als ein solches Stück schätzen wir Turandot. Hier ist das Abenteuerliche verschlungener menschlicher Schicksale der Grund, auf dem die Handlung vorgeht. Umgestürzte Reiche, vertriebene Könige, irrende Prinzen, Sklavinnen, sonst Prinzessinnen, führt eine erzählende Exposition vor unserm Geist vorüber, und die auch hier am Orte im phantastischen Peking auf einen kühn verliebten Fremden wartende Gefahr wird uns vor Augen gestellt. Was wir aber sodann erblicken, ist ein in Frieden herr-

*) Zuerst aufgeführt am 30. Januar 1802 und am 2 Februar wiederholt.

schender, behaglicher, obgleich trauriger Kaiser, eine Prinzessin, eifersüchtig auf ihre weibliche Freiheit, und übrigens ein durch Masken erheitertes Serail. Räthsel vertreten hier die Stelle der Scylla und Charybdis, denen sich ein gutmüthiger Prinz aufs Neue aussetzt, nachdem er ihnen schon glücklich entkommen war. Nun soll der Name des Unbekannten entdeckt werden; man versucht Gewalt, und hier giebt es eine Reihe von pathetischen, theatralisch auffallenden Scenen; man versucht die List, und nun wird die Macht der Ueberredung stufenweise aufgeboten. Zwischen alle diese Zustände ist das Heitere, das Lustige, das Neckische ausgesäet und eine so bunte Behandlung mit völliger Einheit bis zu Ende durchgeführt.

Es steht zu erwarten, wie dieses Stück in Deutschland aufgenommen werden kann. Es ist freilich ursprünglich für ein geistreiches Publikum geschrieben und hat Schwierigkeiten in der Ausführung, die wir, obgleich die zweite Repräsentation besser als die erste gelang, noch nicht ganz überwunden haben. Könnte das Stück irgendwo in seinem vollen Glanz erscheinen, so würde es gewiß eine schöne Wirkung hervorbringen und Manches aufregen, was in der deutschen Natur schläft. So haben wir die angenehme Wirkung schon erfahren, daß unser Publikum sich beschäftigt, selbst Räthsel auszudenken, und wir werden wahrscheinlich bei jeder Vorstellung künftig im Fall sein, die Prinzessin mit neuen Aufgaben gerüstet erscheinen zu lassen.*)

Sollte es möglich sein, den vier Masken, wo nicht ihre urspüngliche Anmuth zu geben, doch wenigstens etwas Aehnliches an die Stelle zu setzen, so würde schon viel gewonnen sein. Doch von allem Diesem künftig mehr; gegenwärtig bleibt uns nur zu wünschen, daß wir die Brüder und Jon immer so wie die ersten Male, Nathan und Turandot immer ausgearbeiteter und vollendeter sehen mögen.

Weimar, den 15. Febr. 1802.

---

*) Der Gebrauch, neue Räthsel in „Turandot“ einzulegen, dauerte mehrere Jahre hindurch; noch 1804 hatte Schiller dem Regisseur solche zugesagt (Brief an Goethe vom 10. Januar 1804).

Regeln für Schauspieler.*)

Die Kunst des Schauspielers besteht in Sprache und Körperbewegung. Ueber Beides wollen wir in nachfolgenden Paragraphen einige Regeln und Andeutungen geben, indem wir zunächst mit der Sprache den Anfang machen.

Dialekt.

§. 1. Wenn mitten in einer tragischen Rede sich ein Provinzialismus eindrängt, so wird die schönste Dichtung verunstaltet und das Gehör des Zuschauers beleidigt. Daher ist das Erste und Nothwendigste für den sich bildenden Schauspieler, daß er sich von allen Fehlern des Dialekts befreie und eine vollständige reine Aussprache zu erlangen suche. Kein Provinzialismus taugt auf die Bühne. Dort herrsche nur die reine deutsche Mundart, wie sie durch Geschmack, Kunst und Wissenschaft ausgebildet und verfeinert worden!

§. 2. Wer mit Angewohnheiten des Dialekts zu kämpfen

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IV. 1832. T.-A. S. 296—326. — Ueber den Ursprung dieser Regeln berichtet Goethe in den „Tag- und Jahresheften" von 1803. Sie wurden bei Gelegenheit des Unterrichts niedergeschrieben, den Goethe zwei angehenden, bald berühmt gewordenen Schauspielern, Pius Alexander Wolff und Franz Grüner, im Sommer 1803 ertheilte. „Ich begann mit ihnen," heißt es dort, „gründliche Didaskalien, indem ich auch mir die Kunst aus ihren einfachsten Elementen entwickelte und an den Fortschritten beider Lehrlinge mich nach und nach emporstudirte, so daß ich selbst klärer über ein Geschäft ward, dem ich mich bisher instinktmäßig hingegeben hatte. Die Grammatik, die ich mir ausbildete, verfolgte ich nachher mit mehreren jungen Schauspielern. Einiges davon ist schriftlich übrig geblieben." — Diese Papiere übergab Goethe am 2. Mai 1824 Eckermann, der mit seiner Bewilligung es übernahm, aus dem vorgefundenen Inhalte eine Art Theaterkatechismus zusammenzustellen. Schon am 5. Mai brachte er Goethe die fertige Arbeit, der die einzelnen Gegenstände dann noch einmal mit ihm durchging.

hat, halte sich an die allgemeinen Regeln der deutschen Sprache und suche das neu Anzuübende recht scharf, ja schärfer auszusprechen, als es eigentlich sein soll. Selbst Uebertreibungen sind in diesem Falle zu rathen, ohne Gefahr eines Nachtheils; denn es ist der menschlichen Natur eigen, daß sie immer gern zu ihren alten Gewohnheiten zurückkehrt und das Uebertriebene von selbst ausgleicht.

Aussprache.

§. 3. So wie in der Musik das richtige, genaue und reine Treffen jedes einzelnen Tones der Grund alles weiteren künstlerischen Vortrages ist, so ist auch in der Schauspielkunst der Grund aller höheren Rezitation und Deklamation die reine und vollständige Aussprache jedes einzelnen Worts.

§. 4. Vollständig aber ist die Aussprache, wenn kein Buchstabe eines Wortes unterdrückt wird, sondern wo alle nach ihrem wahren Werthe hervorkommen.

§. 5. Rein ist sie, wenn alle Wörter so gesagt werden, daß der Sinn leicht und bestimmt den Zuhörer ergreife.

Beides verbunden macht die Aussprache vollkommen.

§. 6. Eine solche suche sich der Schauspieler anzueignen, indem er wohl beherzige, wie ein verschluckter Buchstabe oder ein undeutlich ausgesprochenes Wort oft den ganzen Satz zweideutig macht, wodurch denn das Publikum aus der Täuschung gerissen und oft, selbst in den ernsthaftesten Scenen, zum Lachen gereizt wird.

§. 7. Bei den Wörtern, welche sich auf em und en endigen, muß man darauf achten, die letzte Silbe deutlich auszusprechen; denn sonst geht die Silbe verloren, indem man das e gar nicht mehr hört. Z. B.

folgendem, nicht folgend'm,

hörendem, nicht hörend'm ꝛc.

§. 8. Ebenso muß man sich bei dem Buchstaben b in Acht nehmen, welcher sehr leicht mit w verwechselt wird, wodurch der ganze Sinn der Rede verdorben und unverständlich gemacht werden kann. Z. B.

Leben um Leben,
nicht
Lewen um Lewen.

§ 9. So auch das p und b, das t und d muß merklich unterschieden werden. Daher soll der Anfänger bei beiden einen großen Unterschied machen und p und t stärker aussprechen, als es eigentlich sein darf, besonders wenn er vermöge seines Dialekts sich leicht zum Gegentheil neigen sollte.

§. 10. Wenn zwei gleichlautende Konsonanten auf einander folgen, indem das eine Wort mit demselben Buchstaben sich endigt, womit das andere anfängt, so muß etwas abgesetzt werden, um beide Wörter wohl zu unterscheiden. Z. B.

Schließt sie blühend den Kreis des Schönen.*)

Zwischen blühend und den muß etwas abgesetzt werden.

§. 11. Alle Endsilben und Endbuchstaben hüte man sich besonders undeutlich auszusprechen; vorzüglich ist diese Regel bei m, n und s zu merken, weil diese Buchstaben die Endungen bezeichnen, welche das Hauptwort regieren, folglich das Verhältniß anzeigen, in welchem das Hauptwort zu dem übrigen Satze steht, und mithin durch sie der eigentliche Sinn des Satzes bestimmt wird.

§. 12. Rein und deutlich ferner spreche man die Hauptwörter, Eigennamen und Bindewörter aus. Z. B. in dem Verse:

Aber mich schreckt die Eumenide,
Die Beschirmerin dieses Orts.**)

Hier kommt der Eigenname Eumenide und das in diesem Fall sehr bedeutende Hauptwort Beschirmerin vor. Daher müssen beide mit besonderer Deutlichkeit ausgesprochen werden.

§. 13. Auf die Eigennamen muß im Allgemeinen ein stärkerer Ausdruck in der Aussprache gelegt werden als gewöhnlich, weil so ein Name dem Zuhörer besonders auffallen soll. Denn sehr oft ist es der Fall, daß von einer Person schon im ersten Akte gesprochen wird, welche erst im dritten und oft noch später vorkommt. Das Publikum soll nun darauf aufmerksam gemacht werden, und wie kann das anders geschehen als durch deutliche, energische Aussprache?

---

*) Sämmtliche Beispiele zu diesen Regeln sind aus Schiller's „Braut von Messina" (Bd. V. unsrer Ausgabe von Schiller's Werken), das vorliegende aus Aufz. I. Auftr. 3 (S. 274).

**) Daf. Aufz. I. Auftr. 3 (S. 27!)

§. 14. Um es in der Aussprache zur Vollkommenheit zu bringen, soll der Anfänger Alles sehr langsam, die Silben, und besonders die Endsilben, stark und deutlich aussprechen, damit die Silben, welche geschwind gesprochen werden müssen, nicht unverständlich werden.

§. 15. Zugleich ist zu rathen, im Anfange so tief zu sprechen, als man es zu thun im Stande ist, und dann abwechselnd immer im Ton zu steigen; denn dadurch bekommt die Stimme einen großen Umfang und wird zu den verschiedenen Modulationen gebildet, deren man in der Deklamation bedarf.

§. 16. Es ist daher auch sehr gut, wenn man alle Silben, sie seien lang oder kurz, anfangs lang und in so tiefem Tone spricht, als es die Stimme erlaubt, weil man sonst gewöhnlich durch das Schnellsprechen den Ausdruck hernach nur auf die Zeitwörter legt.

§. 17. Das falsche oder unrichtige Auswendiglernen ist bei vielen Schauspielern Ursache einer falschen und unrichtigen Aussprache. Bevor man also seinem Gedächtniß etwas anvertrauen will, lese man langsam und wohlbedächtig das zum Auswendiglernen Bestimmte! Man vermeide dabei alle Leidenschaft, alle Deklamation, alles Spiel der Einbildungskraft; dagegen bemühe man sich nur, richtig zu lesen und darnach genau zu lernen, so wird mancher Fehler vermieden werden, sowol des Dialekts als der Aussprache.

Rezitation und Deklamation.

§. 18. Unter

Rezitation

wird ein solcher Vortrag verstanden, wie er ohne leidenschaftliche Tonerhebung, doch auch nicht ganz ohne Tonveränderung, zwischen der kalten, ruhigen und der höchst aufgeregten Sprache in der Mitte liegt.

Der Zuhörer fühle immer, daß hier von einem dritten Objekte die Rede sei!

§. 19. Es wird daher gefordert, daß man auf die zu rezitirenden Stellen zwar den angemessenen Ausdruck lege und sie mit der Empfindung und dem Gefühl vortrage, welche das Gedicht durch seinen Inhalt dem Leser einflößt; jedoch soll dieses mit Mäßigung und ohne jene leidenschaftliche Selbstentäußerung

geschehen, die bei der Deklamation erfordert wird. Der Rezitirende folgt zwar mit der Stimme den Ideen des Dichters und dem Eindruck, der durch den sanften oder schrecklichen, angenehmen oder unangenehmen Gegenstand auf ihn gemacht wird; er legt auf das Schauerliche den schauerlichen, auf das Zärtliche den zärtlichen, auf das Feierliche den feierlichen Ton; aber dieses sind blos Folgen und Wirkungen des Eindrucks, welchen der Gegenstand auf den Rezitirenden macht; er ändert dadurch seinen eigenthümlichen Charakter nicht, er verleugnet sein Naturell, seine Individualität dadurch nicht und ist mit einem Fortepiano zu vergleichen, auf welchem ich in seinem natürlichen, durch die Bauart erhaltenen Tone spiele. Die Passage, welche ich vortrage, zwingt mich durch ihre Komposition zwar, das forte oder piano, dolce oder furioso zu beobachten; dieses geschieht aber, ohne daß ich mich der Mutation bediene, welche das Instrument besitzt, sondern es ist blos der Uebergang der Seele in die Finger, welche durch ihr Nachgeben, stärkeres oder schwächeres Aufdrücken und Berühren der Tasten den Geist der Komposition in die Passage legen und dadurch die Empfindungen erregen, welche durch ihren Inhalt hervorgebracht werden können.

§. 20. Ganz anders aber ist es bei der

Deklamation

oder gesteigerten Rezitation. Hier muß ich meinen angebornen Charakter verlassen, mein Naturell verleugnen und mich ganz in die Lage und Stimmung Desjenigen versetzen, dessen Rolle ich deklamire. Die Worte, welche ich ausspreche, müssen mit Energie und dem lebendigsten Ausdruck hervorgebracht werden, so daß ich jede leidenschaftliche Regung als wirklich gegenwärtig mit zu empfinden scheine. Hier bedient sich der Spieler auf dem Fortepiano der Dämpfung und aller Mutationen, welche das Instrument besitzt. Werden sie mit Geschmack, jedes an seiner Stelle gehörig benutzt, und hat der Spieler zuvor mit Geist und Fleiß die Anwendung und den Effekt, welchen man durch sie hervorbringen kann, studirt, so kann er auch der schönsten und vollkommensten Wirkung gewiß sein.

§. 21. Man könnte die Deklamirkunst eine prosaische Tonkunst nennen, wie sie denn überhaupt mit der Musik sehr viel Analoges hat. Nur muß man unterscheiden, daß die Musik, ihren selbsteignen Zwecken gemäß, sich mit mehr Freiheit

bewegt, die Deklamirkunst aber im Umfang ihrer Töne weit beschränkter und einem fremden Zwecke unterworfen ist. Auf diesen Grundsatz muß der Deklamirende immer die strengste Rücksicht nehmen; denn wechselt er die Töne zu schnell, spricht er entweder zu tief oder zu hoch oder durch zu viele Halbtöne, so kommt er in das Singen; im entgegengesetzten Fall aber geräth er in Monotonie, die selbst in der einfachen Rezitation fehlerhaft ist — zwei Klippen, eine so gefährlich wie die andere, zwischen denen noch eine dritte verborgen liegt, nämlich der Predigerton; leicht, indem man der einen oder anderen Gefahr ausweicht, scheitert man an dieser.

§. 22. Um nun eine richtige Deklamation zu erlangen, beherzige man folgende Regeln:

Wenn ich zunächst den Sinn der Worte ganz verstehe und vollkommen inne habe, so muß ich suchen, solche mit dem gehörigen Ton der Stimme zu begleiten und sie mit der Kraft oder Schwäche so geschwind oder langsam aussprechen, wie es der Sinn jedes Satzes selbst verlangt. Z. B.

Völker verrauschen, — muß halblaut, rauschend,

Namen verklingen — muß heller, klingender,

Finstre Vergessenheit Breitet die dunkel nachtenden Schwingen Ueber ganzen Geschlechtern aus*)	muß dumpf, tief, schauerlich gesprochen werden.

§. 23. So muß bei folgender Stelle:

Schnell von dem Roß herab mich werfend,
Dring' ich ihm nach 2c.**)

ein anderes, viel schnelleres Tempo gewählt werden als bei dem vorigen Satz; denn der Inhalt der Worte verlangt es schon selbst.

§. 24. Wenn Stellen vorkommen, die durch andere unterbrochen werden, als wenn sie durch Einschließungszeichen abgesondert wären, so muß vor- und nachher ein Wenig abgesetzt und der Ton, welcher durch die Zwischenrede unterbrochen worden, hernach wieder fortgesetzt werden. Z. B.

Und dennoch ist's der erste Kinderstreit,

---

*) Braut von Messina, Aufz. I. Auftr. 3 (S. 275).
**) Das. Aufz. I. Auftr. 7 (S. 286).

Der, fortgezeugt in unglücksel'ger Kette,
Die neuste Unbill dieses Tags geboren*);

muß so deklamirt werden:

Und dennoch ist's der erste Kinderstreit,
Der — fortgezeugt in unglücksel'ger Kette —
Die neuste Unbill dieses Tags geboren.

§. 25. Wenn ein Wort vorkommt, das vermöge seines Sinnes sich zu einem erhöhten Ausdruck eignet oder vielleicht schon an und für sich selbst, seiner innern Natur und nicht des darauf gelegten Sinnes wegen mit stärker artikulirtem Ton ausgesprochen werden muß, so ist wohl zu bemerken, daß man nicht wie abgeschnitten sich aus dem ruhigen Vortrag herausreiße und mit aller Gewalt dieses bedeutende Wort herausstoße und dann wieder zu dem ruhigen Ton übergehe, sondern man bereite durch eine weise Eintheilung des erhöhten Ausdrucks gleichsam den Zuhörer vor, indem man schon auf die vorhergehenden Wörter einen mehr artikulirten Ton lege und so steige und falle bis zu dem geltenden Wort, damit solches in einer vollen und runden Verbindung mit den andern ausgesprochen werde. Z. B.

Zwischen der Söhne
Feuriger Kraft.**)

Hier ist das Wort feuriger ein Wort, welches schon an und für sich einen mehr gezeichneten Ausdruck fordert, folglich mit viel erhöhterem Ton deklamirt werden muß. Nach Obigem würde es daher sehr fehlerhaft sein, wenn ich bei dem vorhergehenden Worte Söhne auf einmal im Tone abbrechen und dann das Wort feuriger mit Heftigkeit von mir geben wollte; ich muß vielmehr schon auf das Wort Söhne einen mehr artikulirten Ton legen, so daß ich im steigenden Grade zu der Größe des Ausdrucks übergehen kann, welche das Wort feuriger erfordert. Auf solche Weise gesprochen, wird es natürlich, rund und schön klingen und der Endzweck des Ausdrucks vollkommen erreicht sein.

§. 26. Bei der Ausrufung „O!", wenn noch einige Worte darauf folgen, muß etwas abgesetzt werden, und zwar so, daß das „O!" einen eigenen Ausruf ausmache. Z. B.

---

*) Braut von Messina, Aufz. I. Auftr. 4 (S. 278).
**) Das. Aufz. I. Auftr. 3 (S. 274).

O! — meine Mutter!*)
O! — meine Söhne!**)
nicht
O meine Mutter!
O meine Söhne!

§. 27. So wie in der Aussprache vorzüglich empfohlen wird, die Eigennamen rein und deutlich auszusprechen, so wird auch in der Deklamation die nämliche Regel wiederholt, nur noch obendrein der stärker artikulirte Ton gefordert. Z. B.

Nicht, wo die goldne Ceres lacht
Und der friedliche Pan, der Flurenbehüter.***)

In diesem Vers kommen zwei bedeutende, ja den ganzen Sinn festhaltende Eigennamen vor. Wenn daher der Deklamirende über sie mit Leichtigkeit hinwegschlüpft, ungeachtet er sie rein und vollständig aussprechen mag, so verliert das Ganze dabei unendlich. Dem Gebildeten, wenn er die Namen hört, wird wol einfallen, daß solche aus der Mythologie der Alten stammen, aber die wirkliche Bedeutung davon kann ihm entfallen sein; durch den darauf gelegten Ton des Deklamirenden aber wird ihm der Sinn deutlich. Ebenso dem Weniggebildeten, wenn er auch der eigentlichen Beschaffenheit nicht kundig ist, wird der stärker artikulirte Ton die Einbildungskraft aufregen und er sich unter diesen Namen etwas Analoges mit Jenem vorstellen, welches sie wirklich bedeuten.

§. 28. Der Deklamirende hat die Freiheit, sich eigen erwählte Unterscheidungszeichen, Pausen 2c. festzusetzen; nur hüte er sich, den wahren Sinn dadurch zu verletzen, welches hier ebenso leicht geschehen kann als bei einem ausgelassenen oder schlecht ausgesprochenen Worte.

§. 29. Man kann aus diesem Wenigen leicht einsehen, welche unendliche Mühe und Zeit es kostet, Fortschritte in dieser schweren Kunst zu machen.

§. 30. Für den anfangenden Schauspieler ist es von großem Vortheil, wenn er Alles, was er deklamirt, so tief spricht als nur immer möglich; denn dadurch gewinnt er einen großen Umfang in der Stimme und kann dann alle weitern Schattirungen vollkommen geben. Fängt er aber zu hoch an, so verliert

*) Das. Aufz. IV. Auftr. 5 (S. 334).
**) Das. Aufz. I. Auftr. 4 (S. 277).
***) Das. Aufz. I. Auftr. 3 (S. 273).

er schon durch die Gewohnheit die männliche Tiefe und folglich mit ihr den wahren Ausdruck des Hohen und Geistigen. Und was kann er sich mit einer grellenden und quietschenden Stimme für einen Erfolg versprechen? Hat er aber die tiefe Deklamation völlig inne, so kann er gewiß sein, alle nur möglichen Wendungen vollkommen ausdrücken zu können.

Rhythmischer Vortrag.

§. 31. Alle bei der Deklamation gemachten Regeln und Bemerkungen werden auch hier zur Grundlage vorausgesetzt. Insbesondere ist aber der Charakter des rhythmischen Vortrags, daß der Gegenstand mit noch mehr erhöhtem, pathetischem Ausdruck deklamirt sein will. Mit einem gewissen Gewicht soll da jedes Wort ausgesprochen werden.

§. 32. Der Silbenbau aber sowie die gereimten Endsilben dürfen nicht zu auffallend bezeichnet, sondern es muß der Zusammenhang beobachtet werden wie in Prosa.

§. 33. Hat man Jamben zu deklamiren, so ist zu bemerken, daß man jeden Anfang eines Verses durch ein kleines, kaum merkbares Innehalten bezeichnet; doch muß der Gang der Deklamation dadurch nicht gestört werden.

Stellung und Bewegung des Körpers auf der Bühne.

§. 34. Ueber diesen Theil der Schauspielkunst lassen sich gleichfalls einige allgemeine Hauptregeln geben, wobei es freilich unendlich viele Ausnahmen giebt, welche aber alle wieder zu den Grundregeln zurückkehren. Diese trachte man sich so sehr einzuverleiben, daß sie zur zweiten Natur werden.

§. 35. Zunächst bedenke der Schauspieler, daß er nicht allein die Natur nachahmen, sondern sie auch idealisch vorstellen solle und er also in seiner Darstellung das Wahre mit dem Schönen zu vereinigen habe.

§. 36. Jeder Theil des Körpers stehe daher ganz in seiner Gewalt, so daß er jedes Glied gemäß dem zu erzielenden Ausdruck frei, harmonisch und mit Grazie gebrauchen könne.

§. 37. Die Haltung des Körpers sei gerade, die Brust herausgekehrt, die obere Hälfte der Arme bis an die Ellbogen etwas an den Leib geschlossen, der Kopf ein Wenig gegen Den

gewendet, mit dem man spricht, jedoch nur so wenig, daß immer Dreiviertheil vom Gesicht gegen die Zuschauer gewendet ist.

§. 38. Denn der Schauspieler muß stets bedenken, daß er um des Publikums willen da ist.

§. 39. Sie sollen daher auch nicht aus mißverstandener Natürlichkeit unter einander spielen, als wenn kein Dritter dabei wäre; sie sollen nie im Profil spielen, noch den Zuschauern den Rücken zuwenden. Geschieht es um des Charakteristischen oder um der Nothwendigkeit willen, so geschehe es mit Vorsicht und Anmuth.

§. 40. Auch merke man vorzüglich, nie ins Theater hinein zu sprechen, sondern immer gegen das Publikum. Denn der Schauspieler muß sich immer zwischen zwei Gegenständen theilen, nämlich zwischen dem Gegenstande, mit dem er spricht, und zwischen seinen Zuhörern. Statt mit dem Kopfe sich gleich ganz umzuwenden, so lasse man mehr die Augen spielen.

§. 41. Ein Hauptpunkt aber ist, daß unter zwei zusammen Agirenden der Sprechende sich stets zurück-, und Der, welcher zu reden aufhört, sich ein Wenig vorbewege. Bedient man sich dieses Vortheils mit Verstand und weiß durch Uebung ganz zwanglos zu verfahren, so entsteht sowol für das Auge als für die Verständlichkeit der Deklamation die beste Wirkung, und ein Schauspieler, der sich Meister hierin macht, wird mit Gleichgeübten sehr schönen Effekt hervorbringen und über Diejenigen, die es nicht beobachten, sehr im Vortheil sein.

§. 42. Wenn zwei Personen mit einander sprechen, sollte diejenige, die zur Linken steht, sich ja hüten, gegen die Person zur Rechten allzu stark einzudringen. Auf der rechten Seite steht immer die geachtete Person — Frauenzimmer, Aeltere, Vornehmere. Schon im gemeinen Leben hält man sich in einiger Entfernung von Dem, vor dem man Respekt hat; das Gegentheil zeugt von einem Mangel an Bildung. Der Schauspieler soll sich als einen Gebildeten zeigen und Obiges deshalb auf das Genaueste beobachten. Wer auf der rechten Seite steht, behaupte daher sein Recht und lasse sich nicht gegen die Coulisse treiben, sondern halte Stand und gebe dem Zudringlichen allenfalls mit der linken Hand ein Zeichen, sich zu entfernen.

§. 43. Eine schöne nachdenkende Stellung, z. B. für einen jungen Mann, ist diese: wenn ich, die Brust und den ganzen Körper gerade herausgekehrt, in der vierten Tanzstellung

verbleibe, meinen Kopf etwas auf die Seite neige, mit den Augen auf die Erde starre und beide Arme hängen lasse.

Haltung und Bewegung der Hände und Arme.

§. 44. Um eine freie Bewegung der Hände und Arme zu erlangen, tragen die Akteurs niemals einen Stock.

§. 45. Die neumodische Art, bei langen Unterkleidern die Hand in den Latz zu stecken, unterlassen sie gänzlich.

§. 46. Es ist äußerst fehlerhaft, wenn man die Hände entweder über einander oder auf dem Bauche ruhend hält, oder eine in die Weste oder vielleicht gar beide dahin steckt.

§. 47. Die Hand selbst aber muß weder eine Faust machen, noch wie beim Soldaten mit ihrer ganzen Fläche am Schenkel liegen, sondern die Finger müssen theils halb gebogen, theils gerade, aber nur nicht gezwungen gehalten werden.

§. 48. Die zwei mittlern Finger sollen immer zusammen bleiben, der Daumen, Zeige- und kleine Finger etwas gebogen hängen. Auf diese Art ist die Hand in ihrer gehörigen Haltung und zu allen Bewegungen in ihrer richtigen Form.

§. 49. Die obere Hälfte der Arme soll sich immer etwas an den Leib anschließen und sich in einem viel geringeren Grade bewegen als die untere Hälfte, in welcher die größte Gelenksamkeit sein soll. Denn wenn ich meinen Arm, wenn von gewöhnlichen Dingen die Rede ist, nur wenig erhebe, um so viel mehr Effekt bringt es dann hervor, wenn ich ihn ganz emporhalte. Mäßige ich mein Spiel nicht bei schwächeren Ausdrücken meiner Rede, so habe ich nicht Stärke genug zu den heftigeren, wodurch alsdann die Gradation des Effekts ganz verloren geht.

§. 50. Auch sollen die Hände niemals von der Aktion in ihre ruhige Lage zurückkehren, ehe ich meine Rede nicht ganz vollendet habe, und auch dann nur nach und nach, so wie die Rede sich endigt.

§. 51. Die Bewegung der Arme geschehe immer theilweise. Zuerst hebe oder bewege sich die Hand, dann der Ellbogen, und so der ganze Arm. Nie werde er auf einmal, ohne die eben angeführte Folge, gehoben, weil die Bewegung sonst steif und häßlich herauskommen würde.

§. 52. Für einen Anfänger ist es von vielem Vortheil, wenn er sich seine Ellbogen so viel als möglich am Leibe

zu behalten zwingt, damit er dadurch Gewalt über diesen Theil seines Körpers gewinne und so der eben angeführten Regel gemäß seine Geberden ausführen könne. Er übe sich daher auch im gewöhnlichen Leben und halte die Arme immer zurückgebogen, ja, wenn er für sich allein ist, zurückgebunden. Beim Gehen oder sonst in unthätigen Momenten lasse er die Arme hängen, drücke die Hände nie zusammen, sondern halte die Finger immer in Bewegung.

§. 53. Die malende Geberde mit den Händen darf selten gemacht werden, doch auch nicht ganz unterlassen bleiben.

§. 54. Betrifft es den eigenen Körper, so hüte man sich wohl, mit der Hand den Theil zu bezeichnen, den es betrifft. Z. B. wenn Don Manuel in der Braut von Messina zu seinem Chore sagt:

> Dazu den Mantel wählt, von glänzender
> Seide gewebt, in bleichem Purpur schimmernd;
> Ueber der Achsel heft' ihn eine goldne
> Zikade*)

so wäre es äußerst fehlerhaft, wenn der Schauspieler bei den letzten Worten mit der Hand seine Achsel berühren würde.

§. 55. Es muß gemalt werden, doch so, als wenn es nicht absichtlich geschähe. In einzelnen Fällen giebt es auch hier Ausnahmen, aber als eine Hauptregel soll und kann das Obige genommen werden.

§. 56. Die malende Geberde mit der Hand gegen die Brust, sein eigenes Ich zu bezeichnen, geschehe so selten als nur immer möglich, und nur dann, wenn es der Sinn unbedingt fordert, als z. B. in folgender Stelle der Braut von Messina:

> Ich habe keinen Haß mehr mitgebracht,
> Kaum weiß ich noch, warum wir blutig stritten.**)

Hier kann das erste Ich füglich mit der malenden Geberde durch Bewegung der Hand gegen die Brust bezeichnet werden.

Diese Geberde aber schön zu machen, so bemerke man, daß der Ellbogen zwar vom Körper getrennt werden und so der Arm gehoben, doch nicht weit ausfahrend die Hand an die

---

*) Braut von Messina, Aufz. I. Auftr. 7 (S. 289).
**) Das. Aufz. I. Auftr. 7 (S. 284).

Brust hinaufgebracht werden muß. Die Hand selbst decke nicht mit ganzer Fläche die Brust, sondern blos mit dem Daumen und dem vierten Finger werde sie berührt. Die andern drei dürfen nicht aufliegen, sondern gebogen über die Rundung der Brust, gleichsam dieselbe bezeichnend, müssen sie gehalten werden.

§. 57. Bei Bewegung der Hände hüte man sich so viel als möglich, die Hand vor das Gesicht zu bringen oder den Körper damit zu bedecken.

§. 58. Wenn ich die Hand reichen muß, und es wird nicht ausdrücklich die rechte verlangt, so kann ich ebenso gut die linke geben; denn auf der Bühne gilt kein Rechts oder Links, man muß nur immer suchen, das vorzustellende Bild durch keine widrige Stellung zu verunstalten. Soll ich aber unumgänglich gezwungen sein, die Rechte zu reichen, und bin ich so gestellt, daß ich über meinen Körper die Hand geben müßte, so trete ich lieber etwas zurück und reiche sie so, daß meine Figur en face bleibt.

§. 59. Der Schauspieler bedenke, auf welcher Seite des Theaters er stehe, um seine Geberde darnach einzurichten.

§. 60. Wer auf der rechten Seite steht, agire mit der linken Hand, und umgekehrt, wer auf der linken Seite steht, mit der rechten, damit die Brust so wenig als möglich durch den Arm verdeckt werde.

§. 61. Bei leidenschaftlichen Fällen, wo man mit beiden Händen agirt, muß doch immer diese Betrachtung zum Grunde liegen.

§. 62. Zu eben diesem Zweck, und damit die Brust gegen den Zuschauer gekehrt sei, ist es vortheilhaft, daß Derjenige, der auf der rechten Seite steht, den linken Fuß, Der auf der linken den rechten vorsetze.

Geberdenspiel.

§. 63. Um zu einem richtigen Geberdenspiel zu kommen und solches gleich richtig beurtheilen zu können, merke man sich folgende Regeln:

Man stelle sich vor einen Spiegel und spreche dasjenige, was man zu deklamiren hat, nur leise oder vielmehr gar nicht, sondern denke sich nur die Worte. Dadurch wird gewonnen, daß man von der Deklamation nicht hingerissen wird, sondern jede falsche Bewegung, welche das Gedachte oder leise Gesagte

nicht ausdrückt, leicht bemerken, so wie auch die schönen und richtigen Geberden auswählen und dem ganzen Geberdenspiel eine analoge Bewegung mit dem Sinne der Wörter als Gepräge der Kunst ausdrücken kann.

§. 64. Dabei muß aber vorausgesetzt werden, daß der Schauspieler vorher den Charakter und die ganze Lage des Vorzustellenden sich völlig eigen mache, und daß seine Einbildungskraft den Stoff recht verarbeite; denn ohne diese Vorbereitung wird er weder richtig zu deklamiren noch zu handeln im Stande sein.

§. 65. Für den Anfänger ist es von großem Vortheil, um Geberdenspiel zu bekommen und seine Arme beweglich und gelenksam zu machen, wenn er seine Rolle, ohne sie zu rezitiren, einem Andern blos durch Pantomime verständlich zu machen sucht; denn da ist er gezwungen, die passendsten Gesten zu wählen.

In der Probe zu beobachten.

§. 66. Um eine leichtere und anständigere Bewegung der Füße zu erwerben, probire man niemals in Stiefeln.

§. 67. Der Schauspieler, besonders der jüngere, der Liebhaber- und andere leichte Rollen zu spielen hat, halte sich auf dem Theater ein Paar Pantoffeln, in denen er probirt, und er wird sehr bald die guten Folgen davon bemerken.

§. 68. Auch in der Probe sollte man sich nichts erlauben, was nicht im Stücke vorkommen darf.

§. 69. Die Frauenzimmer sollten ihre kleinen Beutel bei Seite legen.

§. 70. Kein Schauspieler sollte im Mantel probiren, sondern die Hände und Arme wie im Stücke frei haben; denn der Mantel hindert ihn nicht allein, die gehörigen Geberden zu machen, sondern zwingt ihn auch, falsche anzunehmen, die er denn bei der Vorstellung unwillkürlich wiederholt.

§. 71. Der Schauspieler soll auch in der Probe keine Bewegung machen, die nicht zur Rolle paßt.

§. 72. Wer bei Proben tragischer Rollen die Hand in den Busen steckt, kommt in Gefahr, bei der Aufführung eine Oeffnung im Harnisch zu suchen.

Zu vermeidende böse Gewohnheiten.

§. 73. Es gehört unter die zu vermeidenden ganz groben Fehler, wenn der sitzende Schauspieler, um seinen Stuhl weiter vorwärts zu bringen, zwischen seinen obern Schenkeln in der Mitte durchgreifend, den Stuhl anpackt, sich dann ein Wenig hebt und so ihn vorwärts zieht. Es ist dies nicht nur gegen das Schöne, sondern noch viel mehr gegen den Wohlstand gesündigt.

§. 74. Der Schauspieler lasse kein Schnupftuch auf dem Theater sehen, noch weniger schnaube er die Nase, noch weniger spucke er aus! Es ist schrecklich, innerhalb eines Kunstprodukts an diese Natürlichkeiten erinnert zu werden. Man halte sich ein kleines Schnupftuch, das ohnedem jetzt Mode ist, um sich damit im Nothfalle helfen zu können.

Haltung des Schauspielers im gewöhnlichen Leben.

§. 75. Der Schauspieler soll auch im gemeinen Leben bedenken, daß er öffentlich zur Kunstschau stehen werde.

§. 76. Vor angewöhnten Geberden, Stellungen, Haltung der Arme und des Körpers soll er sich daher hüten; denn wenn der Geist während dem Spiel darauf gerichtet sein soll, solche Angewöhnungen zu vermeiden, so muß er natürlich für die Hauptsache zum großen Theil verloren gehen.

§. 77. Es ist daher unumgänglich nothwendig, daß der Schauspieler von allen Angewöhnungen gänzlich frei sei, damit er sich bei der Vorstellung ganz in seine Rolle denken und sein Geist sich blos mit seiner angenommenen Gestalt beschäftigen könne.

§. 78. Dagegen ist es eine wichtige Regel für den Schauspieler, daß er sich bemühe, seinem Körper, seinem Betragen, ja allen seinen übrigen Handlungen im gewöhnlichen Leben eine solche Wendung zu geben, daß er dadurch gleichsam wie in einer beständigen Uebung erhalten werde. Es wird dieses für jeden Theil der Schauspielkunst von unendlichem Vortheil sein.

§. 79. Derjenige Schauspieler, der sich das Pathos gewählt, wird sich sehr dadurch vervollkommnen, wenn er Alles, was er zu sprechen hat, mit einer gewissen Richtigkeit sowol in Rücksicht des Tones als der Aussprache vorzutragen und auch

in allen übrigen Geberden eine gewisse erhabene Art beizubehalten sucht. Diese darf zwar nicht übertrieben werden, weil er sonst seinen Mitmenschen zum Gelächter dienen würde; im Uebrigen aber mögen sie immerhin den sich selbst bildenden Künstler daraus erkennen. Dieses gereicht ihm keineswegs zur Unehre, ja sie werden sogar gerne sein besonderes Betragen dulden, wenn sie durch dieses Mittel in den Fall kommen, auf der Bühne selbst ihn als großen Künstler anstaunen zu müssen.

§. 80. Da man auf der Bühne nicht nur Alles wahr, sondern auch schön dargestellt haben will, da das Auge des Zuschauers auch durch anmuthige Gruppirungen und Attitüden gereizt sein will, so soll der Schauspieler auch außer der Bühne trachten, selbe zu erhalten; er soll sich immer einen Platz von Zuschauern vor sich denken.

§. 81. Wenn er seine Rolle auswendig lernt, soll er sich immer gegen einen Platz wenden, ja selbst wenn er für sich oder mit Seinesgleichen beim Essen zu Tische sitzt, soll er immer suchen, ein Bild zu formiren, Alles mit einer gewissen Grace anfassen, niederstellen &c., als wenn es auf der Bühne geschähe, und so soll er immer malerisch darstellen.

Stellung und Gruppirung auf der Bühne.

§. 82. Die Bühne und der Saal, die Schauspieler und die Zuschauer machen erst ein Ganzes.

§. 83. Das Theater ist als ein figurloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht.

§. 84. Man spiele daher niemals zu nahe an den Coulissen.

§. 85. Ebenso wenig trete man ins Proscenium. Dies ist der größte Mißstand; denn die Figur tritt aus dem Raume heraus, innerhalb dessen sie mit dem Scenengemälde und den Mitspielenden ein Ganzes macht.

§. 86. Wer allein auf dem Theater steht, bedenke, daß auch er die Bühne zu staffiren berufen ist, und dieses um so mehr, als die Aufmerksamkeit ganz allein auf ihn gerichtet bleibt.

§. 87. Wie die Auguren mit ihrem Stab den Himmel in verschiedene Felder theilten, so kann der Schauspieler in seinen Gedanken das Theater in verschiedene Räume theilen, welche man zum Versuch auf dem Papier durch rhombische Flächen vorstellen kann. Der Theaterboden wird alsdann eine Art von

Damenbrett; denn der Schauspieler kann sich vornehmen, welche Kasen er betreten will; er kann sich solche auf dem Papier notiren und ist alsdann gewiß, daß er bei leidenschaftlichen Stellen nicht kunstlos hin und wieder stürmt, sondern das Schöne zum Bedeutenden gesellet.

§. 88. Wer zu einem Monolog aus der hintern Coulisse auf das Theater tritt, thut wohl, wenn er sich in der Diagonale bewegt, so daß er an der entgegengesetzten Seite des Prosceniums anlangt, wie denn überhaupt die Diagonalbewegungen sehr reizend sind.

§. 89. Wer aus der letzten Coulisse hervorkommt zu einem Andern, der schon auf dem Theater steht, gehe nicht parallel mit den Coulissen hervor, sondern ein Wenig gegen den Souffleur zu.

§. 90. Alle diese technisch-grammatischen Vorschriften mache man sich eigen nach ihrem Sinne und übe sie stets aus, daß sie zur Gewohnheit werden. Das Steife muß verschwinden und die Regel nur die geheime Grundlinie des lebendigen Handelns werden.

§. 91. Hiebei versteht sich von selbst, daß diese Regeln vorzüglich alsdann beobachtet werden, wenn man edle, würdige Charaktere vorzustellen hat. Dagegen giebt es Charaktere, die dieser Würde entgegengesetzt sind, z. B. die bäurischen, tölpischen &c. Diese wird man nur desto besser ausdrücken, wenn man mit Kunst und Bewußtsein das Gegentheil vom Anständigen thut, jedoch dabei immer bedenkt, daß es eine nachahmende Erscheinung und keine platte Wirklichkeit sein soll.

Jugend der Schauspieler.*)

„Es erscheint mir wie eine Krankheit des deutschen Publikums, die sich auch schon den Schauspielern mitgetheilt hat, daß man Männer und Weiber nicht jung genug haben kann. Könnten wir doch zu einer Zeit, wo wir von den französischen Bühnen so viel Schlechtes auf die unsern übertragen, auch ihre Tugenden nachahmen! In Frankreich fragt Niemand nach dem Alter der Künstler, sondern nur nach ihrer Kunst. Wie sollen auch Jünglinge gefunden werden, die schon Künstler sind? Die ernsten Bemühungen aber des Schauspielers lassen ihre Spuren auf dem Antlitz zurück, und wenn er sich auch durch Spiel bildet, so geschieht es doch nicht spielend."

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IX. 1833. T.-A. S. 157, unter der Rubrik „Verschiedenes, bezüglich auf Literatur und Kunst" und von dem übrigen Text durch Anführungszeichen unterschieden.

Almanach für Theater und Theaterfreunde

auf das Jahr 1807, von August Wilhelm Iffland.*)

Herr Friedrich Nicolai — denn dieser unermüdliche Greis**) zeigt sich auch als Mitarbeiter dieses Almanachs thätig — läßt sich S. 48 also vernehmen: „Ich habe den Hamlet von Brockmann und von Schröder spielen sehen,***) von Beiden meisterhaft und nur in den feinsten Nüancen verschieden. Durch solche lebendige Vorstellungen schauet man heller in die Tiefen von Hamlet's Charakter als durch alle Abhandlungen darüber von Goethe und Garve an bis zu Ziegler†) herunter, so viel Verdienst sie auch haben, welches ich ihnen keineswegs absprechen will."

Wollten wir dem Beispiel dieses trefflichen Mannes folgen, so würde unsre Rezension sehr kurz und zwar folgendermaßen ausfallen.

Könnten wir die beiden liebenswürdigen Künstlerinnen, Friederike Bethmann††) und Luise Fleck,†††) auf dem Berliner Theater nur in einigen Vorstellungen sehen und uns auch an dem gegenwärtigen Spiel des trefflichen Iffland wenige Abende erfreuen, so wollten wir die zwölf Kupfer und diesen ganzen Almanach, dem wir übrigens sein Verdienst nicht absprechen,

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IX. 1833. T.-A. S. 173 ff. — Eine unbeendigt gebliebene, vielleicht für die Jenaische Literatur-Zeitung bestimmt gewesene Rezension.

**) Nicolai war 1733 geboren, also damals 74 Jahre alt.

***) Brockmann spielte schon 1776 den Hamlet bei Gelegenheit der ersten Aufführung des Stückes in Hamburg nach Schröder's Bearbeitung.

†) Goethe namentlich im Dritten Buch von „Wilhelm Meister's Lehrjahre" (Werke, XVII. S. 236 ff.), Ziegler, selbst Schauspieler, in der Schrift „Hamlet's Charakter nach psychologischen und physiologischen Grundsätzen durch alle Gefühle und Leidenschaften zergliedert" (Wien 1803).

††) Ihr Familienname war Flittner; sie war zuerst an den Schauspieler Unzelmann, seit 1803 an den Schauspieler Bethmann verheirathet. Ueber ihr Auftreten in Weimar vgl. S. 675.

†††) Die Gattin des berühmten, von 1783 bis zu seinem Tode (1801) in Berlin thätigen Schauspielers Fleck.

gern entbehren, besonders wenn wir unsern Genuß mit jungen, hoffnungsvollen Schauspielern theilen könnten; denn diese würden an so unschätzbaren lebendigen Darstellungen weit mehr lernen; sie würden sich das Rechte der Kunst weit reiner eindrücken; sie würden zu dem Wahren und Schönen weit lebhafter entzündet werden, als es hier durch mehr oder weniger kümmerliche Nachbildungen, Räsonnements, Aphorismen und Anekdoten geschehen kann.

Allein wir sind billiger und versichern vor allen Dingen, daß dieser Almanach, wie er ist, in die Hände aller Schauspieler und aller Theaterfreunde Deutschlands, d. h. also doch wol der größten Mehrzahl gebildeter Personen, zu gelangen verdient, verdient, daß das Publikum eine Unternehmung begünstige, die von Jahr zu Jahr bedeutender, erfreulicher und nützlicher werden kann.

Dabei ist es aber wol der Sache gemäß und wird dem Herausgeber gewiß angenehm sein, wenn man einige Erinnerungen hinzufügt, welche den Zweck der Verbesserung und Veredlung dieser Arbeit herbeiführen können.

Zuvörderst also bleibe unverhohlen, daß wir die Porträte beider Frauenzimmer sehr angenehm und, insofern wir sie beurtheilen können, sehr ähnlich finden; nicht so glücklich sind die ganzen Figuren der Thekla und Phädra,*) welche eher als faltentragende Gliederpuppen anzusehen sind. Die sechs Kupfer, welche Herrn Iffland dreimal als Franz Moor und dreimal als Geheimerath im Hausfreunde**) vorstellen, haben ebenso wenig unsern Beifall, nur aus einer andern Ursache, die wir hier kürzlich andeuten, indem wir die Erklärung gedachter Kupfer und den dritten Aufsatz S. 50, „Ueber Darstellung boshafter und intriganter Charaktere auf der Bühne", zusammennehmen.

Daß Herr Iffland in seiner Jugend die Rolle des Franz Moor zuerst auf dem deutschen Theater gespielt, ja, man kann sagen, geschaffen, gereicht ihm zur Ehre, um so mehr, als der Verfasser selbst in späterer Zeit von jenen Darstellungen mit Enthusiasmus sprach. Daß Herr Iffland in der Folge, da mit dem Lauf der Jahre seine Gestalt ein würdiges Ansehn erlangte, diese Rolle fortspielte und sie nach seiner Persönlichkeit modifizirte, auch das ist dankenswerth; denn Jeder wird sich mit Bewunderung

*) Racine's „Phädra" wurde in Berlin in Schiller's Bearbeitung gegeben, zum ersten Male am 24. März 1806.

**) „Die Hausfreunde", Schauspiel von Iffland, 1805 in Berlin erschienen.

an die Art erinnern, wie sich der weise Künstler bei dieser Gelegenheit aus der Sache zieht. Daß man ferner diese Individualität in einem ihr nicht mehr ganz angemessenen Charakter in Kupfer steche und für künftige Zeiten bewahre, ist löblich und für einen Geschichtschreiber des deutschen Theaters höchst interessant.

Wenn man aber Abhandlungen über Abhandlungen schreibt, um zu zeigen, daß Franz Moor so gespielt werden müsse, so kann man sich keineswegs den Beifall des eigentlichen Theaterfreundes versprechen. Soll jene erste Explosion des Schiller'schen Genies noch ferner auf den deutschen Theatern ihre vulkanischen Wirkungen leisten, so lasse man dem Ganzen Gerechtigkeit widerfahren und muntere die Schauspieler nicht auf, einzelne Theile gegen den Sinn des Verfassers zu behandeln; denn was einem Iffland erlaubt ist, ist nicht Jedem erlaubt; was ihm gelingt, gelingt nicht Jedem.

Denn eigentlich wird jene rohe Großheit, die uns in dem Schiller'schen Stücke in Erstaunen setzt, nur dadurch erträglich, daß die Charaktere im Gleichgewicht stehen. Nimmt man aber aus der Gruppe so vieler fratzenhaft gezeichneten und grell gemalten Figuren die Hauptfigur, deren Bildung und Kolorit alles Andere gleichsam überschreit, bedächtig heraus, entkleidet sie von ihrer physischen Häßlichkeit, vertuscht ihre moralische Abscheulichkeit, so fällt der Verdruß, der Haß auf die übrigen Figuren, die neben jener als Halbgötter erscheinen sollen; das Kunstwerk ist in seinem tiefsten Leben verletzt, die gräßliche Einstimmung verloren, und das, was uns Schauder erregen sollte, erregt nur Ekel.

Auch was die Figur selbst betrifft, was gewinnt man dabei? Gereicht's dem Teufel zum Vortheil, wenn man ihm Hörner und Krallen abfeilt, ja zum Ueberfluß ihn etwa englisirt? Dem Auge, das nach Charakter späht, erscheint er nunmehr als ein armer Teufel. So gewinnt man auch bei einer solchen Behandlung des Franz Moor nur das, daß endlich ein würdiger Hundsfott fertig wird, den ein ehrlicher Mann ohne Schande spielen kann.

Den Hausfreund haben wir nicht aufführen sehen; doch dünkt uns, der Charakter und die Situationen, in denen er erscheint, sind für die bildende Kunst keineswegs geeignet.

Zu Schiller's und Iffland's Andenken.*)

Weimar, den 10. Mai 1815.**)

In diesen letzten Wochen erinnerte man sich allgemein zweier abgeschiedenen vortrefflichen Männer, welchen das deutsche Theater unendlich viel verdankt, deren bedeutende Verdienste noch dadurch erhöht werden, daß sie von Jugend auf in dem besten Vernehmen eine Kunst gefördert, zu der sie geboren waren. Bemerklich ist hierbei, daß der Geburtstag des Einen nicht weit von dem Todestag des Andern falle, welcher Umstand zu jener gemeinsamen Erinnerung Anlaß gab.

Iffland war am 26. April geboren, welchen Tag das deutsche Theater würdig gefeiert hat; Schiller hingegen entzog sich am 9. Mai der Welt und seinen Freunden. An einem Tage daher ward auf dem Großherzogl. Weimarischen Theater das Andenken beider Männer dramatisch erneuert, und zwar geschah es folgendermaßen.

Die beiden letzten Akte der Hagestolzen***) wurden aufgeführt; sie können gar wohl als ein Ganzes für sich angesehen, als eins der schönsten Erzeugnisse Iffland's betrachtet werden, und man durfte um so eher diese Wahl treffen, als das ganze Stück, vollkommen gut besetzt und sorgfältig dargestellt, immerfort bei uns einer besondern Gunst genießt.

Der Schluß des letzten Aktes ging unmittelbar in ein Nachspiel†) über, welches, in Versen gesprochen, sogleich den Ton etwas höher nehmen durfte, obgleich die Zusammenspielenden nicht eigentlich aus ihrem Charakter heraustraten. Die in dem Stücke selbst obwaltenden Mißverhältnisse kamen auf eine läßliche Weise wieder zur Sprache und wurden freundlich beschwichtigt,

*) Morgenblatt, 1815. Nr. 151. Den 26. Juni. — Der Aufsatz ist dort anonym; daß aber Goethe ihn geschrieben, geht aus dem Briefe an Zelter (Briefwechsel, Bd. II. S. 181 ff.) hervor. Man vergl. auch die letzte Note der folg. Seite.

**) Der 10. Mai war der Tag der Gedächtnißfeier.

***) Vgl. Goethe's Werke, XI. Erste Abtheilung. S. 369 ff.

†) In unserer Ausgabe in Th. XI. 1. S. 395 ff. abgedruckt.

so daß zuletzt Margareta, ihre Persönlichkeit nicht ganz verleugnend, in einen Epilog höhern Stils übergehen konnte, welcher, den Zweck des Ganzen näher bezeichnend, die Verdienste jenes vortrefflichen Mannes mit würdiger Erhebung einigermaßen aussprach.

Hierauf ward Schiller's Glocke nach der schon früher beliebten Einrichtung vorgestellt. Man hatte nämlich diesem trefflichen Werke, welches auf eine bewunderungswürdige Weise sich zwischen poetischer Lyrik und handwerksgemäßer Prosa hin und wieder bewegt und so die ganze Sphäre theatralischer Darstellung durchwandert, ihm hatte man ohne die mindeste Veränderung ein vollkommen dramatisches Leben mitzutheilen gesucht, indem die mannichfaltigen einzelnen Stellen unter die sämmtliche Gesellschaft nach Maßgabe des Alters, des Geschlechts, der Persönlichkeit und sonstigen Bestimmungen vertheilt waren, wodurch dem Meister und seinen Gesellen, herandringenden Neugierigen und Theilnehmenden sich eine Art von Individualität verleihen ließ.

Auch der mechanische Theil des Stücks that eine gute Wirkung. Die ernste Werkstatt, der glühende Ofen, die Rinne, worin der feurige Bach herabrollt, das Verschwinden desselben in die Form, das Aufdecken von dieser, das Hervorziehen der Glocke, welche sogleich mit Kränzen, die durch alle Hände laufen, geschmückt erscheint, das Alles zusammen giebt dem Auge eine angenehme Unterhaltung.

Die Glocke schwebt so hoch, daß die Muse anständig unter ihr hervortreten kann, worauf denn der bekannte Epilog,*) revidirt und mit verändertem Schlusse, vorgetragen und dadurch auch dieser Vorstellung zu dem ewig werthen Verfasser eine unmittelbare Beziehung gegeben ward. Madame Wolff**) rezitirte diese Schlußrede zur allgemeinsten Bewunderung, so wie Madame Lortzing***) in jenem Nachspiel sich den verdientesten Beifall erwarb. Man hat die Absicht, beide genannte Stücke zwischen jenen bezeichneten Tagen jährlich aufzuführen.†)

---

*) Goethe's Werke, XI. 1. S. 237—241, „Epilog zu Schiller's Glocke".

**) Goethe's vorzüglichste Schülerin, von 1805 bis 1816 der Weimarischen Bühne angehörig.

***) Von 1805 bis 1809 als Madame Elsermann, von da bis 1825 als Madame Lortzing an der Weimarischen Bühne.

†) Hierauf folgt unmittelbar in derselben u. in der folgenden Nummer des „Morgenblattes" das „Nachspiel zu den Hagestolzen".

Deutsches Theater.*)

Das Theater ist in dem modernen bürgerlichen Leben, wo durch Religion, Gesetze, Sittlichkeit, Sitte, Gewohnheit, Verschämtheit und so fort der Mensch in sehr enge Grenzen eingeschränkt ist, eine merkwürdige und gewissermaßen sonderbare Anstalt.

Zu allen Zeiten hat sich das Theater emanzipirt, sobald es nur konnte, und niemals war seine Freiheit oder Frechheit von langer Dauer. Es hat drei Hauptgegner, die es immer einzuschränken suchen: die Polizei, die Religion und einen durch höhere sittliche Ansichten gereinigten Geschmack.

Die gerichtliche Polizei machte den Persönlichkeiten und Zoten auf dem Theater bald ein Ende. Die Puritaner in England schlossen es auf mehrere Jahre ganz. In Frankreich wurde es durch die Pedanterie des Kardinal Richelieu gezähmt und in seine gegenwärtige Form gedrängt, und die Deutschen haben, ohne es zu wollen, nach den Anforderungen der Geistlichkeit ihre Bühne gebildet. Folgendes mag diese Behauptung erläutern.

Aus rohen und doch schwachen, fast puppenspielartigen Anfängen hätte sich das deutsche Theater nach und nach durch verschiedene Epochen zum Kräftigen und Rechten vielleicht durchgearbeitet, wäre es im südlichen Deutschland, wo es eigentlich zu Hause war, zu einem ruhigen Fortschritt und zur Entwickelung gekommen; allein der erste Schritt, nicht zu seiner Besserung, sondern zu einer sogenannten Verbesserung, geschah im nördlichen Deutschland von schalen und aller Produktion unfähigen Menschen. Gottsched fand zwar noch Widerstand.**) Die famose Epistel von Rost zeigt, daß gute Köpfe es doch wol

*) Goethe's Nachgelassene Werke, Bd. IX. 1833. T.-A. S. 168 ff.

**) Zum Theil von Seiten der Schweizer (Bodmer, Breitinger), namentlich aber von Lessing.

auch gerne sehen mochten, wenn der Teufel manchmal auf dem Theater los war;*) allein Leipzig war schon ein Ort von sehr gebundner protestantischer Sitte, und Gottsched hatte durch sein Uebersetzungswesen schon so sehr in die Breite gearbeitet, daß er die Bühne für eine Zeit lang genugsam versehen konnte. Und warum sollte man dasjenige, was Franzosen und Engländer billigten, nicht auch in einer schwachen Nachbildung sich auf dem deutschen Theater gefallen lassen!

Zu dieser Zeit nun, als der seichte Geschmack den deutschen Schauspieler zu zähmen und die privilegirten Spaßmacher von den Brettern zu verbannen suchte, fingen die noch nördlichern Hamburgischen Pfarrer**) und Superintendenten einen Krieg gegen das Theater überhaupt zu erregen an. Es entstand schon vorher die Frage, ob überall ein Christ das Theater besuchen dürfe, und die Frommen waren selbst unter einander nicht einig, ob man die Bühne unter die gleichgiltigen (adiaphoren) oder völlig zu verwerfenden Dinge rechnen solle. In Hamburg brach aber der Streit hauptsächlich darüber los, inwiefern ein Geistlicher selbst das Theater besuchen dürfe, woraus denn gar bald die Folge gezogen werden konnte, daß dasjenige, was dem Hirten nicht zieme, der Heerde nicht ganz ersprießlich sein könne.

Dieser Streit, der von beiden Seiten mit vieler Lebhaftigkeit geführt wurde, nöthigte leider die Freunde der Bühne, diese der höhern Sinnlichkeit eigentlich nur gewidmete Anstalt für eine sittliche auszugeben. Sie behaupteten, das Theater könne lehren und bessern und also dem Staat und der Gesellschaft unmittelbar nutzen. Die Schriftsteller selbst, gute, wackere Männer aus dem bürgerlichen Stande, ließen sich's gefallen und arbeiteten mit deutscher Biederkeit und gradem Verstande auf diesen Zweck los, ohne zu bemerken, daß sie die Gottschedische Mittelmäßigkeit durchaus fortsetzten und sie, ohne es selbst zu wollen und zu wissen, perpetuirten.

---

*) Der Schauspieldirektor Koch hatte bereits 1752 das alte, von Weiße neu bearbeitete Singspiel „Der Teufel ist los" in Leipzig auf die Bühne gebracht. In Beziehung auf dieses schrieb Johann Christoph Rost (1717—1765) die Epistel „Der Teufel An Herrn G., Kunstrichter der Leipziger Schaubühne. Utopien 1755". Vers 45 u. 46 derselben lauten:

„Lieben Leut, welch Unglück groß!
Allhier bey Kochen der Teufel ist los."

**) Besonders der durch seinen Streit mit Lessing bekannt gewordene Pastor Johann Melchior Goeze.

Ein Drittes hat sodann auf eine fortdauernde und vielleicht nie zu zerstörende Mittelmäßigkeit des deutschen Theaters gewirkt. Es ist die ununterbrochne Folge von drei Schauspielern, welche, als Menschen schätzbar, das Gefühl ihrer Würde auch auf dem Theater nicht aufgeben konnten und deshalb mehr oder weniger die dramatische Kunst nach dem Sittlichen, Anständigen, Gebilligten und wenigstens scheinbar Guten hinzogen. Eckhofen, Schrödern und Ifflanden kam hierin sogar die allgemeine Tendenz der Zeit zu Hilfe, die eine allgemeine An- und Ausgleichung aller Stände und Beschäftigungen zu einem allgemeinen Menschenwerthe durchaus im Herzen und im Auge hatten.

Die Sentimentalität, die Würde des Alters und des Menschenverstandes, das Vermitteln durch vortreffliche Väter und weise Männer nahm auf dem Theater überhand. Wer erinnert sich nicht des Essighändlers,*) des Philosophen ohne es zu wissen,**) des ehrlichen Verbrechers***) und so vieler verwandten Stücke?

*

Das Einzelne, was gedachte Männer in den verschiedenen Epochen gewirkt, werden wir an Ort und Stelle einführen. Hier sei genug, auf das Allgemeine hingedeutet zu haben.

*

Wenn man sich in den letzten Zeiten fast einstimmig beklagt und eingesteht, daß es kein deutsches Theater gebe, worin wir keineswegs mit einstimmen, so könnte man auf eine weniger paradoxe Weise aus dem, was bisher vorgegangen, wie uns dünkt, mit größter Wahrscheinlichkeit darthun, daß es gar kein deutsches Theater geben werde noch geben könne.

---

*) „Der Essigmann mit seinem Schubkarren" (a. u. d. T. „Der Schubkarren des Essighändlers"), ein Lustspiel in drei Aufzügen aus dem Französischen des Mercier; übersetzt 1776 von Helmolt (Gotha) u. Wagner (Frankfurt a. M.) — Iffland spielte bei seinem ersten Gastspiele in Weimar am 24. April 1796 die Rolle des alten Domingo in demselben (E. Pasqué, I. S. 272).

**) Ein Schauspiel in fünf Aufzügen, aus dem Französischen des Hrn. Sedaine (in Gottlieb Konrad Pfeffel's „Theatralische Belustigungen nach französischen Mustern", Bd. III. 1767).

***) „Der edle Verbrecher", Lustspiel in 5 Aufzügen, nach dem Spanischen (El Delinquente honrado) des Don Toribio Suarez de Langredo (Gaspar de Jovellanos).

Proserpina.

Melodram von Goethe. Musik von Eberwein.*)

Daß dieses nun bald vierzigjährige,**) in den letzten Tagen wieder aufgefrischte Monodrama bei der Vorstellung günstig aufgenommen worden, haben schon einige Tagesblätter freundlichst angezeigt. In einem beliebten Journal (Journal für Literatur, Luxus und Mode, 1815. Nr. 4. S. 226) findet man die ganze kleine Dichtung, deren sich wol schwerlich Viele erinnern möchten, wieder abgedruckt, so wie eine hinreichende Entwickelung hinzugefügt dessen, was bei der Vorstellung eigentlich zur Erscheinung gekommen und eine gute Wirkung hervorgebracht.

Gegenwärtig aber ist die Absicht, auf die Grundsätze aufmerksam zu machen, nach denen man bei Wiederbelebung dieser abgeschiedenen Produktion verfahren, welches ebendieselben sind, zu denen wir uns schon früher bekannt, und die uns so viele Jahre her geleitet, daß man nämlich theils erhalten, theils wieder hervorheben solle, was uns das Theater der Vorzeit anbietet. Dieses kann nur geschehen, wenn man die Gegenwart wohl bedenkt und sich nach ihrem Sinn und ihren Forderungen richtet. Eigentlich aber ist der jetzige Aufsatz für Direktionen geschrieben, welche die Partitur dieses Stücks verlangt haben oder verlangen könnten, damit dieselben sich in den Stand gesetzt sehen, auch auf ihrer Bühne denselben, ja vielleicht noch höhern Effekt hervorzubringen.

Und so nehme denn nach Anleitung des gedachten Journals der Inhalt hier vor allem Andern seine Stelle, damit der Begriff des Ganzen auf die leichteste und entschiedenste Weise klar werde:

---

*) Morgenblatt, 1815. Nr. 136. Den 8. Juni. Anonym; man vgl. indessen den Goethe-Zelter'schen Briefwechsel, Bd. II. S. 179 ff.

**) Vgl. Goethe's Werke, VIII. S. 303 ff. die Vorbemerk. des Herausgebers.

„Proserpina tritt auf als Königin der Unterwelt, als Pluto's geraubte Gattin, noch ganz im ersten Schrecken über das Begegniß; ermattet vom Umherirren in der wüsten Oede des Orkus, hält sie ihren Fuß an, den Zustand zu übersehen, in dem sie sich befindet. Ein Rückblick in den unlängst verlornen läßt sie noch einmal die unschuldige Wonne desselben fühlen. Sie entladet sich des lästigen Schmucks der ihr verhaßten Frauen- und Königswürde. Sie ist wieder das reizende, liebliche, mit Blumen spielende Götterkind, wie sie es unter ihren Gespielinnen war; der ganze idyllische Zustand tritt mit ihrer Nymphengestalt uns vor Augen, in welcher sie die Liebe des Gottes reizte und ihn zum Raube begeisterte. Unglücklich, seine Gattin zu sein, unglücklich, über Schatten zu herrschen, deren Leiden sie nicht abhelfen, deren Freuden sie nicht theilen kann, wendet sie ihr bedrängtes Herz zu ihrer göttlichen Mutter, zu Vater Zeus, der die Verhängnisse, wenn auch nicht aufhebt, doch zu lenken vermag; Hoffnung scheint sich zu ihr herabzuneigen und ihr den Ausgang zum Licht zu eröffnen. Ihr erheiterter Blick entdeckt zuerst die Spuren einer höhern Vegetation. Die Erscheinung ihrer Lieblingsfrucht, ein Granatbaum, versetzt ihren Geist wieder in jene glücklichen Regionen der Oberwelt, die sie verlassen. Die freundliche Frucht ist ihr ein Vorbote himmlischer Gärten. Sie kann sich nicht enthalten, von dieser Lieblingsfrucht zu genießen, die sie an alle verlassne Freuden erinnert. Weh der Getäuschten! Was ihr als Unterpfand der Befreiung erschien, urplötzlich wirkt es als magische Verschreibung, die sie unauflöslich dem Orkus verhaftet. Sie fühlt die plötzliche Entscheidung in ihrem Innersten. Angst, Verzweiflung, der Huldigungsgruß der Parzen, Alles steigert sie wieder in den Zustand der Königin, den sie abgelegt glaubte; sie ist die Königin der Schatten, unwiderruflich ist sie es; sie ist die Gattin des Verhaßten, nicht in Liebe, in ewigem Haß mit ihm verbunden. Und in dieser Gesinnung nimmt sie von seinem Throne den unwilligen Besitz."

Die verschiedenen Elemente nun, aus welchen die erneute Darstellung auferbaut worden, sind folgende: 1) Dekoration, 2) Rezitation und Deklamation, 3) körperliche Bewegung, 4) Mitwirkung der Kleidung, 5) Musik, und zwar a) indem sie die Rede begleitet, b) indem sie zu malerischen Bewegungen

auffordert, c) indem sie den Chor melodisch eintreten läßt. Alles dieses wird 6) durch ein Tableau geschlossen und vollendet.

Da wir voraussetzen dürfen, daß Diejenigen, welche dieser Gegenstand interessirt, den oben erwähnten kurzen Aufsatz zu lesen nicht verschmähen werden, enthalten wir uns aller Wiederholung des dort Gesagten, um die Bedeutung der verschiedenen Punkte in der Kürze möglichst klar zu machen.

1) Bei der Dekoration, welche immer dieselbe bleibt, war beabsichtigt, die Gegenden des Schattenreiches nicht sowol öde als verödet darzustellen. In einer ernsten Landschaft Poussinischen Stils sah man Ueberreste alter Gebäude, zerstörte Burgen, zerbrochene Aquädukte, verfallende Brücken, Fels, Wald und Busch, völlig der Natur überlassen, alles Menschenwerk der Natur wiedergegeben.

Man wollte daran erinnern, daß der Orkus der Alten hauptsächlich dadurch bezeichnet war, daß die Abgeschiedenen sich vergebens abmühten und es daher ganz schicklich sein möchte, die Schatten der Heroen, Herrscher und Völker an dem Verfall ihrer größten Werke das Vergebliche menschlicher Bemühungen erblicken zu lassen, damit sie, den Danaiden gleich, dasjenige immerfort wieder aufzubauen versuchten, was ihnen jedesmal unter den Händen zusammenfällt.

Diese Idee war auf dem Weimarischen Theater mehr angedeutet als ausgeführt, und hier wäre es, wo größere Bühnen unter sich wetteifern und eine bedeutende, dem Auge zugleich höchst erfreuliche Dekoration aufstellen könnten.

Deutschland besaß einen Künstler, Franz Kobell,*) welcher sich mit Ausführung dieses Gedankens gern und oft beschäftigte. Wir finden landschaftliche Zeichnungen von ihm, wo Ruine und Trümmer aller Art ausgesäet oder, wenn man will, zusammengestellt sind, vielleicht allzu reichlich; aber eben deswegen könnten diese Zeichnungen geschmackreichen Künstlern zum Stoff und zugleich zum Anlaß dienen, die hier geforderte Dekoration für ihre Theater glücklich auszubilden.

Sehr schicklich und angenehm würde dabei sein, wenn ein Theil der Scene eine verödete Villa vorstellte, wodurch der

---

*) Franz Kobell, von dem es etwa 20,000, nach Andern 10,000 landschaftliche und architektonische Zeichnungen giebt, lebte damals noch, als Goethe dies schrieb. Er wurde 1749 in Mannheim geboren und starb 1822 in München.

geforderte Granatbaum und die erwähnten Blumen motivirt und mit dem Uebrigen nothwendig verbunden würden. Geistreiche Künstler fänden in dieser Aufgabe eine angenehme Unterhaltung, wie denn z. B. etwas erfreulich Bedeutendes entstehen müßte, wenn in Berlin unter Anleitung einer so einsichtigen als thätigen General-Intendanz die Herren Schinkel und Lütke*) sich zu diesem Endzweck verbinden wollten, indem die Talente des Landschaftmalers und Architekten vereinigt angesprochen werden. Auch würde man in Stuttgart das dort wahrscheinlich noch befindliche Gemälde des zu früh abgeschiedenen Kaaz**) zu Rathe ziehen können, welches sich den Preis verdiente, als die dortigen Kunstfreunde eine der hier verlangten Dekoration ziemlich ähnliche Landschaft als Aufgabe den deutschen Künstlern vorlegten. Dadurch würde bei dieser Gelegenheit ein schon beinahe vergessenes Bestreben deutscher Kunstliebe und Kunstförderung wieder vor die Augen des Publikums gebracht; denn nicht allein was auf dem Theater, sondern auch was von Seiten der bildenden Kunst geleistet worden, wäre wieder zu beleben und zu benutzen.

2) Daß nun auf einem solchen Schauplatz Rezitation und Deklamation sich musterhaft hervorthun müsse, bedarf wol keiner weitern Ausführung, wie denn bei uns deshalb nichts zu wünschen übrig bleibt. So wie denn auch

3) die körperliche Bewegung der Darstellenden in größter Mannichfaltigkeit sich einer jeden Stelle eigenthümlich anschloß, und

4) die Kleidung entschieden mitwirkte; wobei wir folgende Bemerkung machen. Proserpina tritt auf als Königin der Unterwelt; prächtige, über einander gefaltete Mäntel, Schleier und Diadem bezeichnen sie; aber kaum findet sie sich allein, so kommt ihr das Nymphenleben wieder in den Sinn, in das Thal von Enna***) glaubt sie sich versetzt, sie entäußert sich alles Schmucks und steht auf einmal blumenbekränzt wieder als Nymphe da. Daß nun dieses Entäußern der faltenreichen

---

*) Karl Friedrich Schinkel, der berühmte Architekt (1781–1841), war zur Zeit, als Goethe dies schrieb, Geheimer Oberbaurath in Berlin. – Peter Ludwig Lütke (1759–1831), Landschaftsmaler und Mitglied der Akademie der Künste daselbst.

**) Karl Ludwig Kaaz (1776–1810), Landschaftsmaler. Man vergl. auch Werke, II. S. 217 („Zu meinen Handzeichnungen").

***) In Sizilien, wo nach der am Meisten verbreiteten Sage Proserpina von Pluto geraubt wurde.

Gewänder zu den schönsten mannichfaltigsten Gestaltungen Anlaß gebe, daß der Kontrast einer königlichen Figur mit einer daraus sich entwickelnden Nymphengestalt anmuthig überraschend sei, wird Niemandem entgehen und jede geschickte Schauspielerin reizen, sich auf diese Weise darzustellen.

Die Nymphe jedoch wird bald aus ihrer Täuschung gerissen; sie fühlt ihren abgesonderten kläglichen Zustand, ergreift eins der Gewänder, mit welchem sie den größten Theil der Vorstellung über ihre Bewegungen begleitet, sich bald darein verhüllt, sich bald daraus wieder entwindet und zu gar mannichfaltigem pantomimischem Ausdruck den Worten gemäß zu benutzen weiß.

Auch dieser Theil war bei unserer Vorstellung vollkommen; bewegliche Zierlichkeit der Gestalt und Kleidung flossen in Eins zusammen, so daß der Zuschauer weder in der Gegenwart noch in der Erinnerung Eins von dem Andern abzusondern wußte noch weiß. Eine jede deutsche Künstlerin, welche sich fühlt, wird diese Aufgabe zu lösen für angenehme Pflicht halten.

5) Nunmehr aber ist es Zeit, der Musik zu gedenken, welche hier ganz eigentlich als der See anzusehen ist, worauf jener künstlerisch ausgeschmückte Nachen getragen wird, als die günstige Luft, welche die Segel gelind, aber genugsam erfüllt und der steuernden Schifferin bei allen Bewegungen nach jeder Richtung willig gehorcht.

Die Symphonie eröffnet eben diesen weiten musikalischen Raum, und die nahen und fernen Begrenzungen desselben sind lieblich ahnungsvoll ausgeschmückt. Die melodramatische Behandlung hat das große Verdienst, mit weiser Sparsamkeit ausgeführt zu sein, indem sie der Schauspielerin gerade so viel Zeit gewährt, um die Geberden der mannichfaltigen Uebergänge bedeutend auszudrücken, die Rede jedoch im schicklichen Moment ohne Aufenthalt wieder zu ergreifen, wodurch der eigentlich mimisch-tanzartige Theil mit dem poetisch-rhetorischen verschmolzen und einer durch den andern gesteigert wird.

Eine geforderte und um desto willkommenere Wirkung thut das Chor der Parzen, welches mit Gesang eintritt und das ganze rezitativartig gehaltne Melodram rhythmisch-melodisch abrundet; denn es ist nicht zu leugnen, daß die melodramatische Behandlung sich zuletzt in Gesang auflösen und dadurch erst volle Befriedigung gewähren muß.

6) Wie sich nun dieser Chorgesang zur Deklamation und

melodramatischen Begleitung verhielt, ebenso verhielt sich zu der an einer einzelnen Gestalt ins Unendliche vermannichfaltigten Bewegung das unbewegte Tableau des Schlusses. Indem nämlich Proserpina in der wiederholten Huldigung der Parzen ihr unwiderrufliches Schicksal erkennt und, die Annäherung ihres Gemahls ahnend, unter den heftigsten Geberden in Verwünschungen ausbricht, eröffnet sich der Hintergrund, wo man das Schattenreich erblickt, erstarrt zum Gemälde, und auch sie, die Königin, zugleich erstarrend, als Theil des Bildes.

Das Schattenreich war also gedacht und angeordnet: In der Mitte eine schwach beleuchtete Höhle, die drei Parzen umschließend, ihrer Beschäftigung gemäß von verschiedenem Alter und Kleidung, die jüngste spinnend, die mittlere den Faden ausziehend und die älteste mit der Schere bewaffnet. Die erste emsig, die zweite froh, die dritte nachdenkend. Diese Höhle dient zum Fußgestelle des Doppelthrons, auf welchem Pluto seinen Platz ausfüllt, die Stelle jedoch zu seiner Rechten leer gesehen wird. Ihm linker Hand, auf der Nachtseite, erblickt man unten zwischen Wasserstürzen und herabhängenden Fruchtzweigen, bis an den Gürtel in schäumenden Wellen, den alten Tantalus,*) über ihm Ixion,**) welcher das ihn aus einer Höhle fortreißende Rad aufhalten will, gleichfalls halbe Figur; oben auf dem Gipfel des Felsens Sisyphus,***) ganze Figur, sich anstrengend, den auf der Kippe schwebenden Steinblock hinüber zu werfen.

Auf der lichten Gegenseite waren die Seligen vorgestellt. Und wie nun Laster und Verbrechen eigentlich am Individuum kleben und solches zu Grunde richten, alles Gute und Tugendhafte dagegen uns in das Allgemeine zieht, so hatte man hier keine besonders benannten Gestalten aufgeführt, sondern nur das allgemein Wonnevolle dargestellt. Wenn auf der Schattenseite die Verdammniß auch dadurch bezeichnet war, daß jener namhaften Heroen jeder allein litt, sprach sich hier dagegen die Seligkeit dadurch aus, daß Allen ein geselliger Genuß bereitet war.

---

*) S. Goethe's Werke, VII. S. 122. Z. 28 ff. und die entsprechende Note.

**) Ixion — bei Homer noch nicht vorkommend — war verurtheilt, mit Händen und Füßen an ein feuriges Rad gespannt, mit diesem in der schnellsten Bewegung unaufhörlich herumgedreht zu werden. Man vgl. Ovid's Metamorph., IV. 461, oder Hygin's Fab. 62.

***) Vgl. Odyss., XI. 593 ff.

Eine Mutter, von vielen Kindern umgeben, zierte den würdigen Grund, worauf der frohbegrünte elysische Hügel emporstieg. Ueber ihr eilte den Berg hinab eine Gattin dem herankommenden Gatten entgegen; ganz oben in einem Palmenlusthain, hinter welchem die Sonne aufging, Freunde und Liebende in vertraulichem Wandeln. Sie wurden durch kleine Kinder vorgestellt, welche gar malerisch fernten. Den Farbenkreis hatte der Künstler über das Ganze vertheilt, wie es den Gruppen und der Licht- und Schattenseite zukam. Denke man sich nun Proserpina im königlichen Schmuck, zwischen der kinderreichen Mutter und den Parzen hinanstaunend zu ihrem leeren Thron, so wird man das Bild vollendet haben.

Die löbliche Gewohnheit, das Bild nach einer kurzen Verdeckung zum zweiten Male zu zeigen, benutzte man zum Abschluß. Ein niederfallender Vorhang hatte auch Proserpina mit zugedeckt; sie benutzte die kurze Zwischenzeit, sich auf den Thronsitz zu begeben, und als der Vorhang wieder aufstieg, sah man sie neben ihrem Gemahl, einigermaßen abgewendet, sitzen und sie, die Bewegliche, unter den Schatten erstarrt. Chorgesang mit Musikbegleitung dauerte bis zu Ende.

Die Beschreibung des Gemäldes giebt zu erkennen, daß wir dem beschränkten Raum unserer Bühne gemäß mit einer löblichen lakonischen Symbolik verfahren, wodurch alle Figuren und Gruppen deutlich hervorleuchteten, welches bei solchen Darstellungen höchst nöthig ist, weil dem Auge nur wenig Zeit gegeben wird, sie zu fassen.

Wie wir nun anfangs den Architekten und Landschaftmaler zu Hilfe gerufen, so werden Bildhauer und Maler nun eine dankbare Aufgabe zu lösen eingeladen. Den Raum größerer Theater benutzend, können sie ein ungeheures, mannichfaltiges und dennoch auseinandertretendes faßliches Gemälde darstellen. Die Grundzüge sind gegeben, wobei wir gestehen, daß wir uns nur mit Mühe enthielten, mehrere Gebilde, welche theils die Mythologie, theils das Gemüth aufdrang, anzubringen und einzuschalten.

Und so wären denn die Mittel klar auseinandergelegt, deren man sich bedient hat und noch bedienen kann, um mit geringem Aufwand bedeutenden Effekt hervorzubringen.

Das deutsche Theater besitzt viele kleine komische Stücke, welche Jedermann gern wiederholt sieht; schwerer und seltner sind kurzgefaßte Tragödien. Von den Melodramen, denen der

edle Inhalt am Besten ziemt, werden Pygmalion und Ariadne*) noch manchmal vorgestellt; die Zahl derselben zu vermehren, dürfte daher als ein Verdienst angesehen werden. Das gegenwärtige kleine Stück, welches sich in idyllischen, heroischen, leidenschaftlichen, tragischen Motiven immer abwechselnd um sich selbst herumdreht, konnte seiner Art nach Gelegenheit geben, manche Mittel, welche seit seiner Entstehung die deutsche darstellende Kunst erworben, ihm zu Gunsten anzuwenden. Die landschaftliche Kunst hat sich in diesen letzten Zeiten von der bloßen Aus- und Ansicht wirklicher Gegenstände (veduta) zur höhern, ideellen Darstellung erhoben. Die Verehrung Poussin's wird allgemeiner, und gerade dieser Künstler ist es, welcher dem Dekorateur im landschaftlichen und architektonischen Fache die herrlichsten Motive darbietet.

Rezitation und Deklamation haben sich auch gesteigert und werden immer ins Höhere reichen können, wenn sie nur dabei mit dem einen Fuße den Boden der Natur und Wahrheit zu berühren verstehen. Schöne, anständige körperliche Bewegung, an die Würde der Plastik, an die Lebendigkeit der Malerei erinnernd, haben eine Kunstgattung für sich begründet, welche ohne Theilnahme der Gewänder nicht gedacht werden kann und deren Einfluß sich gleichfalls schon auf die Tragödie erstreckt.

Ebenso ist es mit den Tableaux, mit jener Nachbildung eines gemalten Bildes durch wirkliche Personen. Sie fingen in Klöstern, bei Krippchen, Hirten und Drei-Königen an und wurden zuletzt ein gleichfalls für sich bestehender Kunstzweig, der manchen Liebhaber reizt und beschäftigt, auch sich einzeln schon auf dem Theater verbreitet hat. Ein solches Bild, nicht einem andern Bilde nachgeahmt, sondern zu diesem Zweck erfunden welches bei festlichen Gelegenheiten bei uns mehrmals geschehn, hat man hier angebracht und an das Stück dergestalt geschlossen, daß dieses dadurch seine Vollendung erlangt.

Auch darf man wol zuletzt noch die Mäßigkeit des Komponisten rühmen, welcher sich nicht selbst zu hören, sondern mit keuscher Sparsamkeit die Vorstellung zu fördern und zu tragen suchte.

---

*) Ueber „Pygmalion", in dem z. B. noch Iffland bei seinem zweiten Gastspiele in Weimar (am 1. Mai 1798) auftrat, und „Ariadne" (auf Naxos) vgl. die Vorbemerkung zu „Proserpina" (Werke, VIII. S. 304).

Ueber das deutsche Theater.*)

Zu einer Zeit, wo das deutsche Theater als eine der schönsten Nationalthätigkeiten aus trauriger Beschränkung und Verkümmerung wieder zu Freiheit und Leben hervorwächst, beeifern sich wohldenkende Direktoren, nicht allein einer einzelnen Anstalt im Stillen ernstlich vorzustehen, sondern auch durch öffentliche Mittheilungen ins Ganze zu wirken. Dichter, Schauspieler, Direktion und Publikum werden sich immer mehr unter einander verständigen und im Genuß des Augenblicks nicht vergessen, was die Vorfahren geleistet. Nur auf ein Repertorium, welches ältere Stücke enthält, kann sich eine Nationalbühne gründen. Möge Nachstehendes eine günstige Aufnahme erfahren und so des Verfassers Muth belebt werden, mit ähnlichen Aeußerungen nach und nach hervorzutreten.

Ein Vorsatz Schiller's, und was daraus erfolget.

Als der verewigte Schiller durch die Gnade des Hofs, die Gunst der Gesellschaft, die Neigung der Freunde bewogen ward, seinen Jenaischen Aufenthalt mit dem Weimarischen zu vertauschen**) und der Eingezogenheit zu entsagen, der er sich bisher ausschließlich gewidmet hatte, da war ihm besonders die Weimarische Bühne vor Augen, und er beschloß, seine Aufmerksamkeit auf die Vorstellungen derselben scharf und entschieden zu richten.

Und einer solchen Schranke bedurfte der Dichter; sein außerordentlicher Geist suchte von Jugend auf die Höhen und Tiefen, seine Einbildungskraft, seine dichterische Thätigkeit führten ihn ins Weite und Breite, und so leidenschaftlich er auch hierbei verfuhr, konnte doch bei längerer Erfahrung seinem Scharfblick

*) Morgenblatt, 1815. Nr. 85 und 86. Den 10. und 11. April.
**) Schiller's Uebersiedelung geschah am 3. Dezember 1799.

nicht entgehen, daß ihn diese Eigenschaften auf der Theaterbahn nothwendig irre führen müßten.

In Jena waren seine Freunde Zeugen gewesen, mit welcher Anhaltsamkeit und entschiedener Richtung er sich mit Wallenstein beschäftigte.*) Dieser vor seinem Genie sich immer mehr ausdehnende Gegenstand ward von ihm auf die mannichfaltigste Weise aufgestellt, verknüpft, ausgeführt, bis er sich zuletzt genöthigt sah, das Stück in drei Theile zu theilen, wie es darauf erschien; und selbst nachher ließ er nicht ab, Veränderungen zu treffen, damit die Hauptmomente im Engern wirken möchten, da denn die Folge war, daß der Tod Wallenstein's auf allen Bühnen und öfter, das Lager und die Piccolomini nicht überall und seltner gegeben wurden.

Don Carlos war schon früher für die Bühne zusammengezogen, und wer dieses Stück, wie es jetzt noch gespielt wird, zusammenhält mit der ersten gedruckten Ausgabe,**) der wird anerkennen, daß Schiller, wie er im Entwerfen seiner Plane unbegrenzt zu Werke ging, bei einer spätern Redaktion seiner Arbeiten zum theatralischen Zweck durch Ueberzeugung den Muth besaß, streng, ja unbarmherzig mit dem Vorhandenen umzugehen. Hier sollten alle Hauptmomente vor Aug' und Ohr in einem gewissen Zeitraume vorübergehen; alles Andere gab er auf, und doch hat er sich nie in den Raum von drei Stunden einschließen können.

Die Räuber, Kabale und Liebe, Fiesko, Produktionen genialer jugendlicher Ungeduld und Unwillens über einen schweren Erziehungsdruck, hatten bei der Vorstellung, die besonders von Jünglingen und der Menge heftig verlangt wurde, manche Veränderung erleiden müssen. Ueber alle dachte er nach, ob es nicht möglich würde, sie einem mehr geläuterten Geschmack, zu welchem er sich herangebildet hatte, anzuähnlichen. Er pflog hierüber mit sich selbst in langen schlaflosen Nächten, dann aber auch an heitern Abenden mit Freunden einen liberalen und umständlichen Rath.

Hätte jene Berathungen ein Geschwindschreiber aufbewahrt, so würde man ein merkwürdiges Beispiel produktiver Kritik

---

*) Seit dem März 1796 (vgl. den Brief Schiller's an Goethe vom 18. und den an Körner vom 21. März).

**) Der 1787 bei Göschen erschienenen (s. Schiller's Werke, III. S. 120). Zuerst war „Don Carlos" bis Akt III. Auftr. 9 in der „Rheinischen Thalia" veröffentlicht worden (vgl. ebendas. S. 117).

besitzen. Um desto angenehmer wird Einsichtigen die Selbstunterhaltung Schiller's über den projektirten und angefangnen Demetrius*) entgegenkommen, welches schöne Dokument prüfenden Erschaffens uns im Gefolg seiner Werke aufbewahrt ist. Jene oben benannten drei Stücke jedoch wollte man nicht anrühren, weil das daran Mißfällige sich zu innig mit Gehalt und Form verwachsen befand und man sie daher auf gut Glück der Folgezeit, wie sie einmal aus einem gewaltsamen Geist entsprungen waren, überliefern mußte.

Schiller hatte nicht lange in so reifen Jahren einer Reihe von theatralischen Vorstellungen beigewohnt, als sein thätiger, die Umstände erwägender Geist, ins Ganze arbeitend, den Gedanken faßte, daß man dasjenige, was man an eignen Werken gethan, wol auch an fremden thun könne; und so entwarf er einen Plan, wie dem deutschen Theater, indem die lebenden Autoren für den Augenblick fortarbeiteten, auch dasjenige zu erhalten wäre, was früher geleistet worden. Der einnehmende Stoff, der anerkannte Gehalt solcher Werke sollte einer Form angenähert werden, die theils der Bühne überhaupt, theils dem Sinn und Geist der Gegenwart gemäß wäre. Aus diesen Betrachtungen entstand in ihm der Vorsatz, Ausruhestunden, die ihm von eignen Arbeiten übrig blieben, in Gesellschaft übereindenkender Freunde planmäßig anzuwenden, daß vorhandene bedeutende Stücke bearbeitet und ein Deutsches Theater herausgegeben würde, sowol für den Leser, welcher bekannte Stücke von einer neuen Seite sollte kennen lernen, als auch für die zahlreichen Bühnen Deutschlands, die dadurch in den Stand gesetzt würden, denen oft leichten Erzeugnissen des Tags einen festen alterthümlichen Grund ohne große Anstrengung unterlegen zu können.

Damit nun aber das Deutsche Theater auf ächt deutschen Boden gegründet werden möge, war Schiller's Absicht, zuerst Hermanns Schlacht von Klopstock zu bearbeiten. Das Stück wurde vorgenommen und erregte schon bei dem ersten Anblick manches Bedenken. Schiller's Urtheil war überhaupt sehr liberal, aber zugleich frei und streng. Die ideellen Forderungen, welche Schiller seiner Natur nach machen mußte, fand er hier nicht befriedigt, und das Stück ward bald zurückgelegt. Die

---

*) „Demetrius" wurde zuerst 1815 veröffentlicht im XII. Bande der ersten Gesammt-Ausgabe von Schiller's Werken.

Kritik auf ihrem gegenwärtigen Standpunkte bedarf keines Winkes, um die Bestimmungsgründe zu entfalten.

Gegen Lessing's Arbeiten hatte Schiller ein ganz besonderes Verhältniß; er liebte sie eigentlich nicht, ja Emilie Galotti war ihm zuwider; doch wurde diese Tragödie sowol als Minna von Barnhelm in das Repertorium aufgenommen. Er wandte sich darauf zu Nathan dem Weisen, und nach seiner Redaktion, wobei er die Kunstfreunde gern mitwirken ließ, erscheint das Stück noch gegenwärtig und wird sich lang erhalten, weil sich immer tüchtige Schauspieler finden werden, die sich der Rolle Nathan's gewachsen fühlen. Möge doch die bekannte Erzählung, glücklich dargestellt, das deutsche Publikum auf ewige Zeiten erinnern, daß es nicht nur berufen wird, um zu schauen, sondern auch, um zu hören und zu vernehmen! Möge zugleich das darin ausgesprochne göttliche Duldungs- und Schonungsgefühl der Nation heilig und werth bleiben!

Die Gegenwart des vortrefflichen Iffland (1796)*) gab Gelegenheit zu Abkürzung Egmont's,**) wie das Stück noch bei uns und an einigen Orten gegeben wird. Daß auch Schiller bei seiner Redaktion grausam verfahren, davon überzeugt man sich bei Vergleichung nachstehender Scenenfolge mit dem gedruckten Stücke selbst. Die persönliche Gegenwart der Regentin z. E. vermißt unser Publikum ungern; und doch ist in Schiller's Arbeit eine solche Konsequenz, daß man nicht gewagt hat, sie wieder einzulegen, weil andre Mißverhältnisse in die gegenwärtige Form sich einschleichen würden.

Egmont.

Erster Aufzug.

Auf einem freien Platz Armbrustschießen. Bei Gelegenheit daß Einer von Egmont's Leuten durch den besten Schuß sich zum Schützenkönige erhebt, seine Gesundheit sowie die Gesundheiten der Herrschaften getrunken werden, kommen die öffentlichen Angelegenheiten zur Sprache, nebst den Charakteren der höchsten und hohen Personen. Die Gesinnungen des Volks offenbaren sich. Andre Bürger treten auf; man wird von den entstandnen Unruhen unterrichtet. Zu ihnen gesellt sich ein Advokate, der

*) Vgl. die Note zu S. 629.

**) Vgl. die Vorbemerkung zu Goethe's Werke, VII. S. 13 f.

die Privilegien des Volks zur Sprache bringt; hieraus entstehen Zwiespalt und Händel; Egmont tritt auf, besänftigt die Männer und bedroht den Rabulisten. Er zeigt sich als beliebter und geehrter Fürst.

Zweiter Aufzug.

Egmont und sein Geheimschreiber, bei dessen Vorträgen die liberale, freie, kühne Denkart des Helden sich offenbart. Hierauf sucht Oranien seinem Freunde Vorsicht einzuflößen, aber vergebens, und, da man die Ankunft des Herzogs Alba vernimmt, ihn zur Flucht zu bereden, abermals vergebens.

Dritter Aufzug.

Die Bürger in Furcht des Bevorstehenden; der Rabulist weissagt Egmont's Schicksal; die spanische Wache tritt auf, das Volk stiebt auseinander.

In einem bürgerlichen Zimmer finden wir Klärchen mit ihrer Liebe zu Egmont beschäftigt. Sie sucht die Neigung ihres Liebhabers Brackenburg abzulehnen; fährt fort in Freud' und Leid an ihr Verhältniß mit Egmont zu denken; Dieser tritt ein, und nun ist nichts Anders als Liebe und Lust.

Vierter Aufzug.

Palast. Alba's Charakter entwickelt sich in seinen Maßregeln. Ferdinand, dessen natürlicher Sohn, den die Persönlichkeit Egmont's anzieht, wird, damit er sich an Grausamkeiten gewöhne, beordert, Diesen gefangen zu nehmen. Egmont und Alba im Gespräch, Jener offen, Dieser zurückhaltend und zugleich anreizend. Egmont wird gefangen genommen.

Brackenburg in der Dämmerung auf der Straße. Klärchen will die Bürger zur Befreiung Egmont's aufregen, sie entfernen sich furchtsam; Brackenburg, mit Klärchen allein, versucht sie zu beruhigen, aber vergeblich.

Fünfter Aufzug.

Klärchen in ihrem Zimmer allein. Brackenburg bringt die Nachricht von Vorbereitung zu Egmont's Hinrichtung. Klärchen nimmt Gift, Brackenburg entfernt sich, die Lampe verlischt, Klärchen's Verscheiden andeutend.

Gefängniß. Egmont allein. Das Todesurtheil wird ihm angekündigt. Scene mit Ferdinand, seinem jungen Freunde.

Egmont, allein, entschläft. Erscheinung Klärchens im eröffneten Hintergrunde; Trommeln wecken ihn auf; er folgt der Wache, gleichsam als Befehlshaber.

Wegen der letzten Erscheinung Klärchens sind die Meinungen getheilt; Schiller war dagegen, der Autor dafür; nach dem Wunsche des hiesigen Publikums darf sie nicht fehlen.

*

Da wir bei den gegenwärtigen Betrachtungen nicht chronologisch, sondern nach andern Rücksichten verfahren und vorzüglich Verfasser und Redakteur im Auge behalten, so wenden wir uns zu Stella,*) welche Schillern gleichfalls ihre Erscheinung auf dem Theater verdankt. Da das Stück an sich selbst schon einen regelmäßigen, ruhigen Gang hat, so ließ er es in allen seinen Theilen bestehen, verkürzte nur hier und da den Dialog, besonders wo er aus dem Dramatischen ins Idyllische und Elegische überzugehen schien. Denn wie in einem Stück zu viel geschehen kann, so kann auch darin zu viel Empfundnes ausgesprochen werden. Und so ließ sich Schiller durch manche angenehme Stelle nicht verführen, sondern strich sie weg. Sehr gut besetzt, ward das Stück den 15. Januar 1806 zum ersten Mal gegeben und sodann wiederholt; allein bei aufmerksamer Betrachtung kam zur Sprache, daß nach unsern Sitten, die ganz eigentlich auf Monogamie gegründet sind, das Verhältniß eines Mannes zu zwei Frauen, besonders wie es hier zur Erscheinung kommt, nicht zu vermitteln sei und sich daher vollkommen zur Tragödie qualifizire. Fruchtlos blieb deshalb jener Versuch der verständigen Cäcilie, das Mißverhältniß ins Gleiche zu bringen. Das Stück nahm eine tragische Wendung und endigte auf eine Weise, die das Gefühl befriedigt und die Rührung erhöht. Gegenwärtig ist das Stück ganz vollkommen besetzt, so daß nichts zu wünschen übrig bleibt, und erhielt daher das letzte Mal ungetheilten Beifall.

Doch würde eine solche allgemeine Versicherung Schaubühnen, welche dieses Stück aufzuführen gedächten, von weiter keinem Nutzen sein, deswegen wir über das Einzelne die nöthigen Bemerkungen hinzufügen.

Die Rolle des Fernando wird jeder nicht gar zu junge Mann, der Helden- und erste Liebhaberrollen zu spielen berufen

*) Vgl. Goethe's Werke, VIII. S. 85 f. die Vorbemerkung.

ist, gern übernehmen und die leidenschaftliche Verlegenheit, in die er sich gesetzt sieht, mit mannichfaltiger Steigerung auszudrücken suchen.

Die Besetzung der Frauenzimmerrollen ist schon schwieriger; es sind deren fünf, von abgestuften, sorgfältig unterschiednen Charakteren. Die Schauspielerin, welche die Rolle der Stella übernimmt, muß uns eine unzerstörliche Neigung, ihre heiße Liebe, ihren glühenden Enthusiasmus nicht allein darstellen, sie muß uns ihre Gefühle mittheilen, uns mit sich fortreißen.

Cäcilie wird das anfänglich schwach und gedrückt Scheinende bald hinter sich lassen und als eine freie Gemüths- und Verstandsheldin vor uns im größten Glanz erscheinen.

Lucie soll einen Charakter vorstellen, der sich in einem behaglichen Leben frei gebildet hat und den äußern Druck, der auf sie eindringt, nicht empfindet, ja abstößt. Keine Spur von Naseweisheit oder Dünkel darf erscheinen.

Die Postmeisterin ist keine zänkische Alte, sie ist eine junge, heitere, thätige Wittwe, die nur wieder heirathen möchte, um besser gehorcht zu sein.

Aennchen. Es ist zu wünschen, daß dieses ein kleines Kind sei; in dem Munde eines solchen, wenn es deutlich spricht, nimmt sich die Entschiedenheit dessen, was es zu sagen hat, sehr gut aus. Kann man diese Figuren dergestalt abstufen, so wird die Tragödie ihre Wirkung nicht verfehlen.

Der erste Akt, der das äußere Leben vorstellt, muß außerordentlich gut eingelernt sein, und selbst die unbedeutendsten Handlungen sollen ein gewisses ästhetisches Geschick verrathen, wie denn auch das zweimal ertönende Posthorn kunstmäßig eine angenehme Wirkung thun sollte.

So ist denn auch der Verwalter keineswegs durch einen geringen Akteur zu besetzen, sondern ein vorzüglicher Schauspieler, der die Rolle der ernst zärtlichen Alten spielt, zu diesem Liebesdienst einzuladen.

Bedenkt man die unglaublichen Vortheile, die der Komponist hat, der alle seine Wünsche und Absichten mit tausend Worten und Zeichen in die Partitur einschließen und sie jedem Kunstausübenden verständlich machen kann, so wird man dem dramatischen Dichter auch verzeihen, wenn er das, was er zum Gelingen seiner Arbeit für unumgänglich nöthig hält, den Direktionen und Regien ans Herz zu legen trachtet.

*

Die Laune des Verliebten ward im März 1805*) aufs Theater gebracht, eben als diese kleine Produktion vierzig Jahre ilt war. Hier kommt Alles auf die Rolle der Egle an. Findet ich eine gewandte Schauspielerin, die den Charakter völlig aus- rückt, so ist das Stück geborgen und wird gern gesehen. Eine ınsrer heitern und angenehmen Schauspielerinnen, die sich nach Breslau begab,**) brachte es auf das dortige Theater. Ein geistreicher Mann ergriff den Sinn des Charakters und verfaßte inige Stücke dieser Individualität zu Liebe. Auch wird es in Berlin gegenwärtig gern gesehen.

Hier mag eine Bemerkung Platz finden, die, wohl beachtet, en Direktionen Vortheil bringen wird. Untersucht man genau, arum gewisse Stücke, denen einiges Verdienst nicht abzusprechen it, entweder gar nicht aufs Theater kommen oder, wenn sie ine Zeit lang guten Eindruck darauf gemacht, nach und nach erschwinden, so findet sich, daß die Ursache weder am Stücke och am Publikum liege, sondern daß die erforderliche Persön- chkeit des Schauspielers abgeht. Es ist daher sehr wohlgethan, enn man Stücke nicht ganz bei Seite legt oder sie aus dem Repertorium wegstreicht. Man behalte sie beständig im Auge, ollte man sie auch Jahre lang nicht geben können. Kommt die eit, daß sie wieder vollkommen zu besetzen sind, so wird man ne gute Wirkung nicht verfehlen.

So würde z. E. das deutsche Theater eine große Verände- ung erleiden, wenn eine Figur wie die berühmte Seylerin***) it einem ächten, unsrer Zeit gemäß ausgebildeten Talent er- iene; geschwind würden Medea, Semiramis, Kleopatra, grippina und andre Heldinnen, die man sich kolossal denken ag, aus dem Grabe auferstehen; andere Rollen daneben ürden umgeschaffen werden. Man denke sich eine solche Figur s Orsina, und Emilie Galotti ist ein ganz andres Stück; r Prinz ist entschuldigt, sobald man anerkennt, daß ihm eine lche gewaltsame, herrische Figur zur Last fallen müsse.

---

*) Vgl. Goethe's Werke, VIII. S. 10, die Vorbemerkung.

**) Mlle. Ambrosch, die seit dem 30. März 1805 dem Weimarischen Hoftheater Sängerin angehörte, sich 1807 mit dem Schauspieler Becker (Heinrich von ımenthal) vermählte und 1809 mit ihm von Weimar zuerst nach Hamburg, n nach Breslau ging (Pasqué, II. 164).

**) Sophie Friederike Sparmann, zuerst an den Schauspieler Hensel ver- rathet, nach ihrer Scheidung Gattin des Schauspieldirektors Seyler, der von 1 bis 1774 mit seiner Gesellschaft in Weimar war. (Vgl. Goethe's Werke, IX. S. 65, 81, 84.)

Wir wenden uns nun zu den Mitschuldigen. Da
dieses Stück einiges theatralisches Verdienst habe, läßt sich au
daraus abnehmen, daß es, zu einer Zeit, wo es den deutsche
Schauspielern noch vor Rhythmen und Reimen bangte, erschiene
in Prosa übersetzt*) aufs Theater gebracht worden, wo es si
freilich nicht erhalten konnte, weil ihm ein Hauptbestandthei
das Silbenmaß und der Reim, abging.**) Nunmehr abe
da Beides den Schauspielern geläufiger ward, konnte man au
diesen Versuch wagen. Man nahm dem Stück einige Härte
erneuerte das Veraltete, und so erhält es sich noch immer b
vortheilhafter Besetzung. Es kam zugleich mit der Laune de
Verliebten im März 1805 auf die Bühne. Schiller war b
den Vorstellungen beiräthig, aber erlebte nicht, daß wir i
September desselben Jahrs mit dem Räthsel auftraten, welch
viel Glück machte, dessen Verfasser aber lange unbekan
bleiben wollte, nachher aber eine Fortsetzung herausgab, weld
Stücke sich sämmtlich einander halten und tragen.

Man versäume ja nicht auf dem deutschen Theater, wo
ohnehin sehr bunt aussieht, Stücke von ähnlichem Sinn un
Ton neben einander zu stellen, um wenigstens den verschiedne
Abtheilungen dramatischer Erzeugnisse eine gewisse Breite
geben!

*

Iphigenia kam nicht ohne Abkürzung schon 1802 auf d
Weimarische Bühne, Tasso, nach langer, stiller Vorbereitun
erst 1807. Beide Stücke erhalten sich durch die höchst vorzü
lichen, zu den Rollen vollkommen geeigneten Schauspieler un
Schauspielerinnen.

*

Wir sprechen zuletzt von dem im September 1804 zu
ersten Mal auf dem Theater erschienenen Götz von Be
lichingen. Obgleich Schiller diese neue Bearbeitung selb
nicht übernehmen wollte, so wirkte er doch dabei treulich m
und wußte durch seine kühnen Entschließungen dem Verfass
manche Abkürzung zu erleichtern und war mit Rath und Th
vom ersten Anfang bis zur Vorstellung einwirkend. Da es a

---

*) Vgl. Goethe's Werke, VIII. S. 36, in der Vorbemerkung das.

**) Vgl. Schiller's Brief an Goethe vom 17. Jan. 1805 und Goethe's An
wort auf denselben.

enigen Theatern aufgeführt wird, so möchte wol hier der
ang des Stücks kürzlich zu erzählen und die Grundsätze, nach
lchen auch diese Redaktion bewirkt worden, im Allgemeinen
zudeuten sein.

Erster Aufzug.

Indem von einigen Bauern Bambergische Knechte in der
rberge verhöhnet worden, erfährt man die Feindseligkeiten,
welchen Götz mit dem Bischof begriffen ist. Einige diesem
tter zugethane Reiter kommen hinzu und erfahren, daß Weis-
igen, des Bischofs rechte Hand, sich in der Nähe befindet.
e eilen, es ihrem Herrn zu melden.

Der lauernde Götz erscheint vor einer Waldhütte; ein
alljunge, Georg, kündigt sich als künftigen Helden an.
uder Martin beneidet den Krieger, Gatten und Vater.
e Knechte kommen meldend, Götz eilt fort, und der Knabe
t sich durch ein Heiligenbild beschwichtigen.

Auf Jaxthausen, Götzens Burg, finden wir dessen Frau,
hwester und Sohn. Jene zeigt sich als tüchtige Ritterfrau,
Andre als zartfühlend, der Sohn weichlich. Faud meldet,
eislingen sei gefangen und Götz bring' ihn heran. Die
uen entfernen sich; beide Ritter treten auf; durch Götzens
therziges Benehmen und die Erzählung alter Geschichten
d Weislingen gerührt. Maria und Karl treten ein; das
d lädt zu Tische, Maria zur Freundschaft; die Ritter geben
die Hände, Maria steht zwischen ihnen.

Zweiter Aufzug.

Maria und Weislingen treten ein, ihr Verhältniß hat
geknüpft; Götz und Elisabeth erscheinen, man beschäftigt
mit Planen und Hoffnungen. Weislingen fühlt sich glück-
in seinen neuen Verhältnissen. Franz, Weislingen's Knabe,
mt von Bamberg und erregt alte Erinnerungen sowie ein
es Phantasiebild der gefährlichen Adelheid von Walldorf.
ne Leidenschaft für diese Dame ist nicht zu verkennen, und
n fängt an zu fürchten, er werde seinen Herrn mit fort-
en.

Hans von Selbitz kommt und stellt sich der wackern
sfrau Elisabeth als einen lustig fahrenden Ritter dar.
tz heißt ihn willkommen, die Nachricht, daß Nürnberger

Kaufleute auf die Messe ziehen, läuft ein; man zieht fort. Im Walde finden wir die Nürnberger Kaufleute; sie werden überfallen, beraubt. Durch Georg erfährt Götz, daß Weislingen sich umgekehrt habe. Götz will seinen Verdruß an den gefangnen Kaufleuten ausüben, giebt aber gerührt ein Schmuckkästchen zurück, welches ein Bräutigam seiner Braut bringen will; denn Götz bedenkt traurig, daß er seiner Schwester den Verlust des Bräutigams ankündigen müsse.

Dritter Aufzug.

Zwei Kaufleute erscheinen im Lustgarten zu Augsburg. Maximilian, verdrießlich, weist sie ab; Weislingen macht ihnen Hoffnung und bedient sich der Gelegenheit, den Kaiser gegen Götz und andre unruhige Ritter einzunehmen.

Hierauf entwickelt sich das Verhältniß zwischen Weislingen und seiner Gemahlin Adelheid, die ihn nöthigt, unbedingt ihre Weltzwecke zu begünstigen. Die wachsende Leidenschaft des Edelknaben zu ihr, die buhlerischen Künste, ihn anzulocken, sprechen sich aus.

Wir werden nach Jaxthausen versetzt. Sickingen wirbt um Maria; Selbitz bringt Nachricht, daß Götz in die Acht erklärt sei. Man greift zu den Waffen. Lerse kündigt sich an; Götz nimmt ihn freudig auf.

Wir werden auf einen Berg geführt; weite Aussicht, verfallne Warte, Burg und Felsen. Eine Zigeunerfamilie, durch den Kriegszug beunruhigt, exponirt sich und knüpft die folgenden Scenen an einander. Der Hauptmann des Exekutionstrupps kommt an, giebt seine Befehle, macht sich's bequem. Die Ziegeuner schmeicheln ihm. Georg überfällt die Höhe; Selbitz wird verwundet heraufgebracht, von Reichsknechten angefallen, von Lerse befreit, von Götz besucht.

Vierter Aufzug.

Jaxthausen. Maria und Sickingen, dazu der siegreiche Götz; er muß befürchten, sich eingeschlossen zu sehen. Maria und Sickingen werden getraut und müssen von der Burg scheiden. Aufforderung, Belagerung, tapfere Gegenwehr, Familientisch; Lerse bringt Nachricht von einer Kapitulation; Verrath.

Weislingen's und Adelheidens Wohnung in Augs-

burg. Nacht. Weislingen verdrießlich. Maskenzug Adelheidens. Es läßt sich bemerken, daß es bei diesem Feste auf den Erzherzog angesehen sei; den eifersüchtigen Franz weiß sie zu beschwichtigen und ihn zu ihren Zwecken zu gebrauchen.

Wirthshaus zu Heilbronn. Rathhaus daselbst; Götzens Kühnheit und Trotz. Sickingen befreit ihn. Die bekannten Scenen sind geblieben.

Fünfter Aufzug.

Wald. Götz mit Georg auf dem Anstande, einem Wilde auflauernd. Hier im Freien wird schmerzlich bemerkt, daß Götz nicht über seine Grenze hinaus darf. Man erfährt nun das Unheil des Bauernkrieges. Das wilde Ungethüm rückt sogar heran. Max Stumpf, den sie sich zum Führer mitgeschleppt, weiß sich loszusagen. Götz, halb überredet, halb genöthigt, giebt nach, erklärt sich als ihr Hauptmann auf vier Wochen und bricht seinen Bann. Die Bauern entzweien sich, und der Teufel ist los.

Weislingen erscheint an der Spitze von Rittern und Kriegsvolk, gegen die Aufrührer ziehend, vorzüglich aber um Götzen habhaft zu werden und sich vom leidigen Gefühl der Subalternität zu befreien. Zu seiner Gemahlin steht er im schlimmsten Verhältnisse; Franzens entschiedene Leidenschaft zu ihr offenbart sich immer mehr. Götz und Georg in der traurigen Lage, mit Aufrührern verbunden zu sein.

Das heimliche Gericht kündigt sich an. Götz flüchtet zu den Zigeunern und wird von Bundestruppen gefangen genommen.

Adelheidens Schloß. Die Verführerin trennt sich von dem beglückten Knaben, nachdem sie ihn verleitet hat, ihrem Gemahl Gift zu bringen. Ein Gespenst nimmt bald seinen Platz ein, und eine wirksame Scene erfolgt.

Aus diesen nächtlichen Umgebungen werden wir in einen heitern Frühlingsgarten versetzt. Maria schläft in einer Blumenlaube; Lerse tritt zu ihr und bewegt sie, von Weislingen des Bruders Leben zu erflehen.

Weislingen's Schloß. Der Sterbende, sodann Maria und Franz. Götzens Todesurtheil wird vernichtet, und wir finden den scheidenden Helden im Gärtchen des Gefangenwärters.

*

Die Maximen der frühern Redaktionen wurden auch hier abermals angewendet. Man verminderte die Scenenveränderungen, gewann mehr Raum zu Entwickelung der Charaktere, sammelte das Darzustellende in größere Massen und näherte mit vielen Aufopferungen das Stück einer ächten Theatergestalt. Warum es aber auch in dieser Form sich auf der deutschen Bühne nicht verbreitet hat, hierüber wird man sich in der Folge zu verständigen suchen, so wie man nicht abgeneigt ist, von der Aufnahme der Theaterstücke mehrerer deutschen Autoren, deren Behandlung und Erhaltung auf der Bühne Rechenschaft zu geben.

Sollten jedoch diese Aeußerungen eine günstige Aufnahme finden, so ist man Willens, zuerst über die Einführung ausländischer Stücke, wie sie auf dem Weimarischen Theater stattgefunden, sich zu erklären. Dergleichen sind griechische und gräzisirende, französische, englische, italienische und spanische Stücke, ferner Terenzische und Plautinische Komödien, wobei man Masken angewendet.

Am Nöthigsten wäre vielleicht, sich über Shakespeare zu erklären und das Vorurtheil zu bekämpfen, daß man die Werke des außerordentlichen Mannes in ihrer ganzen Breite und Länge auf das deutsche Theater bringen müsse. Diese falsche Maxime hat die ältern Schröder'schen Bearbeitungen*) verdrängt und neue zu gedeihen verhindert.

Es muß mit Gründen, aber laut und kräftig ausgesprochen werden, daß in diesem Falle wie in so manchem andern der Leser sich vom Zuschauer und Zuhörer trennen müsse; jeder hat seine Rechte, und keiner darf sie dem andern verkümmern.

---

*) Außer „Hamlet" bearbeitete er „Maß für Maß", „König Lear", „Othello", „Heinrich IV."

Shakespeare und kein Ende.*)

Es ist über Shakespeare schon so viel gesagt, daß es scheinen möchte, als wäre nichts mehr zu sagen übrig; und doch ist dies die Eigenschaft des Geistes, daß er den Geist ewig anregt. Diesmal will ich Shakespeare von mehr als einer Seite betrachten, und zwar erstlich als Dichter überhaupt, sodann verglichen mit den Alten und den Neusten, und zuletzt als eigentlichen Theaterdichter. Ich werde zu entwickeln suchen, was die Nachahmung seiner Art auf uns gewirkt und was sie überhaupt wirken kann. Ich werde meine Beistimmung zu dem, was schon gesagt ist, dadurch geben, daß ich es allenfalls wiederhole, meine Abstimmung**) aber kurz und positiv ausdrücken, ohne mich in Streit und Widerspruch zu verwickeln. Hier sei also von jenem ersten Punkt zuvörderst die Rede.

I.

Shakespeare als Dichter überhaupt.

Das Höchste, wozu der Mensch gelangen kann, ist das Bewußtsein eigner Gesinnungen und Gedanken, das Erkennen seiner selbst, welches ihm die Einleitung giebt, auch fremde Gemüthsarten innig zu erkennen. Nun giebt es Menschen, die mit einer natürlichen Anlage hiezu geboren sind und solche durch Erfahrung zu praktischen Zwecken ausbilden. Hieraus entsteht die Fähigkeit, der Welt und den Geschäften im höheren Sinn etwas abzugewinnen. Mit jener Anlage nun wird auch der Dichter geboren, nur daß er sie nicht zu unmittelbaren, irdischen Zwecken, sondern zu einem höhern, geistigen, allgemeinen Zweck ausbildet. Nennen wir nun Shakespeare einen der größten Dichter, so gestehen wir zu-

---

*) Morgenblatt, 1815. Nr. 113. Den 12. Mai. (S auch S. 737.)

**) In dem Sinne, wie „abstimmen“ S. 158 (Z. 11) und S. 520 (Z 22) gebraucht ist.

gleich, daß nicht leicht Jemand die Welt so gewahrte wie er, daß nicht leicht Jemand, der sein inneres Anschauen aussprach, den Leser in höherm Grade mit in das Bewußtsein der Welt versetzt. Sie wird für uns völlig durchsichtig; wir finden uns auf einmal als Vertraute der Tugend und des Lasters, der Größe, der Kleinheit, des Adels, der Verworfenheit, und dieses Alles, ja noch mehr, durch die einfachsten Mittel. Fragen wir aber nach diesen Mitteln, so scheint es, als arbeite er für unsre Augen; aber wir sind getäuscht: Shakespeare's Werke sind nicht für die Augen des Leibes. Ich will mich zu erklären suchen.

Das Auge mag wol der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Ueberlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klärer, und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Ueberlieferung durchs Wort; denn dieses ist eigentlich fruchtbringend, wenn das, was wir durchs Auge auffassen, an und für sich fremd und keineswegs so tiefwirkend vor uns steht. Shakespeare nun spricht durchaus an unsern innern Sinn; durch diesen belebt sich zugleich die Bilderwelt der Einbildungskraft, und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen; denn hier liegt eben der Grund von jener Täuschung, als begebe sich Alles vor unsern Augen. Betrachtet man aber die Shakespeare'schen Stücke genau, so enthalten sie viel weniger sinnliche That als geistiges Wort. Er läßt geschehen, was sich leicht imaginiren läßt, ja was besser imaginirt als gesehen wird. Hamlet's Geist, Macbeth's Hexen, manche Grausamkeiten erhalten ihren Werth durch die Einbildungskraft, und die vielfältigen kleinen Zwischenscenen sind blos auf sie berechnet. Alle solche Dinge gehen beim Lesen leicht und gehörig an uns vorbei, da sie bei der Vorstellung lasten und störend, ja widerlich erscheinen.

Durchs lebendige Wort wirkt Shakespeare, und dies läßt sich beim Vorlesen am Besten überliefern; der Hörer wird nicht zerstreut, weder durch schickliche noch unschickliche Darstellung. Es giebt keinen höhern Genuß und keinen reinern, als sich mit geschlossnen Augen durch eine natürlich richtige Stimme ein Shakespeare'sches Stück nicht deklamiren, sondern rezitiren zu lassen. Man folgt dem schlichten Faden, an dem er die Ereignisse abspinnt. Nach der Bezeichnung der Charaktere bilden wir uns zwar gewisse Gestalten; aber eigentlich sollen wir durch eine Folge von Worten und Reden erfahren, was im Innern

vorgeht, und hier scheinen alle Mitspielenden sich verabredet zu haben, uns über nichts im Dunkeln, im Zweifel zu lassen. Dazu konspiriren Helden und Kriegsknechte, Herren und Sklaven, Könige und Boten, ja die untergeordneten Figuren wirken hier oft thätiger als die Hauptgestalten. Alles, was bei einer großen Weltbegebenheit heimlich durch die Lüfte säuselt, was in Momenten ungeheurer Ereignisse sich in dem Herzen der Menschen verbirgt, wird ausgesprochen; was ein Gemüth ängstlich verschließt und versteckt, wird hier frei und flüssig an den Tag gefördert; wir erfahren die Wahrheit des Lebens und wissen nicht wie.

Shakespeare gesellt sich zum Weltgeist; er durchdringt die Welt wie jener; Beiden ist nichts verborgen. Aber wenn des Weltgeists Geschäft ist, Geheimnisse vor, ja oft nach der That zu bewahren, so ist es der Sinn des Dichters, das Geheimniß zu verschwätzen und uns vor oder doch gewiß in der That zu Vertrauten zu machen. Der lasterhafte Mächtige, der wohldenkende Beschränkte, der leidenschaftlich Hingerissene, der ruhig Betrachtende, Alle tragen ihr Herz in der Hand, oft gegen alle Wahrscheinlichkeit; Jedermann ist redsam und redselig. Genug, das Geheimniß muß heraus, und sollten es die Steine verkünden.*) Selbst das Unbelebte drängt sich hinzu; alles Untergeordnete spricht mit; die Elemente, Himmel-, Erd- und Meerphänomene, Donner und Blitz, wilde Thiere erheben ihre Stimme, oft scheinbar als Gleichniß, aber ein wie das andre Mal mithandelnd.

Aber auch die civilisirte Welt muß ihre Schätze hergeben; Künste und Wissenschaften, Handwerke und Gewerbe, Alles reicht seine Gaben dar. Shakespeare's Dichtungen sind ein großer, belebter Jahrmarkt, und diesen Reichthum hat er seinem Vaterlande zu danken.

Ueberall ist England, das meerumflossene, von Nebel und Wolken umzogene, nach allen Weltgegenden thätige. Der Dichter lebt zur würdigen und wichtigen Zeit und stellt ihre Bildung, ja Verbildung mit großer Heiterkeit uns dar; ja, er würde nicht so sehr auf uns wirken, wenn er sich nicht seiner lebendigen Zeit gleichgestellt hätte. Niemand hat das materielle Kostüm mehr verachtet als er; er kennt recht gut das innere Menschenkostüm, und hier gleichen sich Alle. Man sagt, er habe die

*) Aehnlich Schiller in dem Gedicht „An die Freunde“: „Tausend Steine würden redend zeugen.“

Römer vortrefflich dargestellt; ich finde es nicht; es sind lauter eingefleischte Engländer, aber freilich Menschen sind es, Menschen von Grund aus, und denen paßt wol auch die römische Toga. Hat man sich einmal hierauf eingerichtet, so findet man seine Anachronismen höchst lobenswürdig, und gerade daß er gegen das äußere Kostüm verstößt, das ist es, was seine Werke so lebendig macht.

Und so sei es genug an diesen wenigen Worten, wodurch Shakespeare's Verdienst keineswegs erschöpft ist. Seine Freunde und Verehrer werden noch Manches hinzuzusetzen haben. Doch stehe noch eine Bemerkung hier: Schwerlich wird man einen Dichter finden, dessen einzelnen Werken jedesmal ein andrer Begriff zu Grunde liegt und im Ganzen wirksam ist, wie an den seinigen sich nachweisen läßt.

So geht durch den ganzen Coriolan der Aerger durch, daß die Volksmasse den Vorzug der Bessern nicht anerkennen will. Im Cäsar bezieht sich Alles auf den Begriff, daß die Bessern den obersten Platz nicht wollen eingenommen sehen, weil sie irrig wähnen, in Gesammtheit wirken zu können. Antonius und Kleopatra spricht mit tausend Zungen, daß Genuß und That unverträglich sei. Und so würde man bei weiterer Untersuchung ihn noch öfter zu bewundern haben.

II.

Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neusten.

Das Interesse, welches Shakespeare's großen Geist belebt, liegt innerhalb der Welt; denn wenn auch Wahrsagung und Wahnsinn, Träume, Ahnungen, Wunderzeichen, Feen und Gnomen, Gespenster, Unholde und Zauberer ein magisches Element bilden, das zur rechten Zeit seine Dichtungen durchschwebt, so sind doch jene Truggestalten keineswegs Hauptingredienzien seiner Werke, sondern die Wahrheit und Tüchtigkeit seines Lebens ist die große Base, worauf sie ruhen, deshalb uns Alles, was sich von ihm herschreibt, so ächt und kernhaft erscheint. Man hat daher schon eingesehen,*) daß er nicht sowol zu den Dichtern der neuern Welt, welche man die roman-

*) Man vgl. Schiller „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" (Werke, XV. S. 488 ff.).

tische genannt hat, sondern vielmehr zu jenen der naiven Gattung gehöre, da sein Werth eigentlich auf der Gegenwart ruht und er kaum von der zartesten Seite, ja nur mit der äußersten Spitze an die Sehnsucht grenzt.

Dessenungeachtet aber ist er, näher betrachtet, ein entschieden moderner Dichter, von den Alten durch eine ungeheure Kluft getrennt, nicht etwa der äußern Form nach, welche hier ganz zu beseitigen ist, sondern dem innersten, tiefsten Sinne nach.

Zuvörderst aber verwahre ich mich und sage, daß keineswegs meine Absicht sei, nachfolgende Terminologie als erschöpfend und abschließend zu gebrauchen; vielmehr soll es nur ein Versuch sein, zu andern uns schon bekannten Gegensätzen nicht sowol einen neuen hinzuzufügen, als daß er schon in jenen enthalten sei, anzudeuten. Diese Gegensätze sind:

Antik,	Modern.
Naiv,	Sentimental.
Heidnisch,	Christlich.
Heldenhaft,	Romantisch.
Real,	Ideal.
Nothwendigkeit,	Freiheit.
Sollen,	Wollen.

Die größten Qualen sowie die meisten, welchen der Mensch ausgesetzt sein kann, entspringen aus den einem Jeden inwohnenden Mißverhältnissen zwischen Sollen und Wollen, sodann aber zwischen Sollen und Vollbringen, Wollen und Vollbringen; und diese sind es, die ihn auf seinem Lebensgange so oft in Verlegenheit setzen. Die geringste Verlegenheit, die aus einem leichten Irrthum, der unerwartet und schadlos gelöst werden kann, entspringt, giebt die Anlage zu lächerlichen Situationen. Die höchste Verlegenheit hingegen, unauflöslich oder unaufgelöst, bringt uns die tragischen Momente dar.

Vorherrschend in den alten Dichtungen ist das Unverhältniß zwischen Sollen und Vollbringen, in den neuern zwischen Wollen und Vollbringen. Man nehme diesen durchgreifenden Unterschied unter die übrigen Gegensätze einsweilen auf und versuche, ob sich damit etwas leisten lasse. Vorherrschend, sagte ich, sind in beiden Epochen bald diese, bald jene Seite; weil aber Sollen und Wollen im Menschen nicht radikal getrennt werden kann, so müssen überall beide Ansichten zugleich, wenn schon die eine vorwaltend und die andre untergeordnet, ge-

funden werden. Das Sollen wird dem Menschen auferlegt, das Muß ist eine harte Nuß; das Wollen legt der Mensch sich selbst auf, des Menschen Wille ist sein Himmelreich. Ein beharrendes Sollen ist lästig, Unvermögen des Vollbringens fürchterlich, ein beharrliches Wollen erfreulich, und bei einem festen Willen kann man sich sogar über das Unvermögen des Vollbringens getröstet sehen.

Betrachte man als eine Art Dichtung die Kartenspiele; auch diese bestehen aus jenen beiden Elementen. Die Form des Spiels, verbunden mit dem Zufalle, vertritt hier die Stelle des Sollens, gerade wie es die Alten unter der Form des Schicksals kannten; das Wollen, verbunden mit der Fähigkeit des Spielers, wirkt ihm entgegen. In diesem Sinn möchte ich das Whistspiel antik nennen. Die Form dieses Spiels beschränkt den Zufall, ja das Wollen selbst. Ich muß bei gegebenen Mit- und Gegenspielern mit den Karten, die mir in die Hand kommen, eine lange Reihe von Zufällen lenken, ohne ihnen ausweichen zu können. Beim l'Hombre und ähnlichen Spielen findet das Gegentheil statt. Hier sind meinem Wollen und Wagen gar viele Thüren gelassen; ich kann die Karten, die mir zufallen, verleugnen, in verschiedenem Sinne gelten lassen, halb oder ganz verwerfen, vom Glück Hilfe rufen, ja durch ein umgekehrtes Verfahren aus den schlechtesten Blättern den größten Vortheil ziehen; und so gleichen diese Art Spiele vollkommen der modernen Denk- und Dichtart.

Die alte Tragödie beruht auf einem unausweichlichen Sollen, das durch ein entgegenwirkendes Wollen nur geschärft und beschleunigt wird. Hier ist der Sitz alles Furchtbaren der Orakel, die Region, in welcher Oedipus über Alle thront. Zarter erscheint uns das Sollen als Pflicht in der Antigone; und in wie viele Formen verwandelt tritt es nicht auf! Aber alles Sollen ist despotisch, es gehöre der Vernunft an wie das Sitten- und Stadtgesetz, oder der Natur, wie die Gesetze des Werdens, Wachsens und Vergehens, des Lebens und Todes. Vor allem Diesem schaudern wir, ohne zu bedenken, daß das Wohl des Ganzen dadurch bezielt sei. Das Wollen hingegen ist frei, scheint frei und begünstigt den Einzelnen. Daher ist das Wollen schmeichlerisch und mußte sich der Menschen bemächtigen, sobald sie es kennen lernten. Es ist der Gott der neuen Zeit; ihm hingegeben, fürchten wir uns vor dem Entgegengesetzten, und hier liegt der Grund, warum unsre Kunst so wie unsre Sinnes-

art von der antiken ewig getrennt bleibt. Durch das Sollen wird die Tragödie groß und stark, durch das Wollen schwach und klein. Auf dem letzten Wege ist das sogenannte Drama entstanden, in dem man das ungeheure Sollen durch ein Wollen auflöste; aber eben weil dieses unsrer Schwachheit zu Hilfe kommt, so fühlen wir uns gerührt, wenn wir nach peinlicher Erwartung zuletzt noch kümmerlich getröstet werden.

Wende ich mich nun nach diesen Vorbetrachtungen zu Shakespeare, so muß der Wunsch entspringen, daß meine Leser selbst Vergleichung und Anwendung übernehmen möchten. Hier tritt Shakespeare einzig hervor, indem er das Alte und Neue auf eine überschwängliche Weise verbindet. Wollen und Sollen suchen sich durchaus in seinen Stücken ins Gleichgewicht zu setzen; beide bekämpfen sich mit Gewalt, doch immer so, daß das Wollen im Nachtheile bleibt.

Niemand hat vielleicht herrlicher als er die erste große Verknüpfung des Wollens und Sollens im individuellen Charakter dargestellt. Die Person, von der Seite des Charakters betrachtet, soll: sie ist beschränkt, zu einem Besondern bestimmt; als Mensch aber will sie: sie ist unbegrenzt und fordert das Allgemeine. Hier entspringt schon ein innerer Konflikt, und diesen läßt Shakespeare vor allen andern hervortreten. Nun aber kommt ein äußerer hinzu, und der erhitzt sich öfters dadurch, daß ein unzulängliches Wollen durch Veranlassungen zum unerläßlichen Sollen erhöht wird. Diese Maxime habe ich früher an Hamlet nachgewiesen;*) sie wiederholt sich aber bei Shakespeare; denn wie Hamlet durch den Geist, so kommt Macbeth durch Hexen, Hekate und die Ueberhexe, sein Weib, Brutus durch die Freunde in eine Klemme, der sie nicht gewachsen sind; ja sogar im Coriolan läßt sich das Aehnliche finden; genug, ein Wollen, das über die Kräfte eines Individuums hinausgeht, ist modern. Daß es aber Shakespeare nicht von innen entspringen, sondern durch äußere Veranlassung aufregen läßt, dadurch wird es zu einer Art von Sollen und nähert sich dem Antiken. Denn alle Helden des dichterischen Alterthums wollen nur das, was Menschen möglich ist, und daher entspringt das schöne Gleichgewicht zwischen Wollen, Sollen und Vollbringen; doch steht ihr Sollen immer zu schroff da, als daß es uns, wenn wir es auch bewundern, anmuthen könnte. Eine Noth-

*) In „Wilhelm Meister's Lehrjahre", Buch V. Kap. 4.

wendigkeit, die mehr oder weniger oder völlig alle Freiheit ausschließt, verträgt sich nicht mehr mit unsern Gesinnungen; diesen hat jedoch Shakespeare auf seinem Wege sich genähert; denn indem er das Nothwendige sittlich macht, so verknüpft er die alte und neue Welt zu unserm freudigen Erstaunen. Ließe sich etwas von ihm lernen, so wäre hier der Punkt, den wir in seiner Schule studiren müßten. Anstatt unsre Romantik, die nicht zu schelten noch zu verwerfen sein mag, über die Gebühr ausschließlich zu erheben und ihr einseitig nachzuhängen, wodurch ihre starke, derbe, tüchtige Seite verkannt und verderbt wird, sollten wir suchen, jenen großen, unvereinbar scheinenden Gegensatz um so mehr in uns zu vereinigen, als ein großer und einziger Meister, den wir so höchlich schätzen und oft, ohne zu wissen warum, über Alles präkonisiren, das Wunder wirklich schon geleistet hat. Freilich hatte er den Vortheil, daß er zur rechten Erntezeit kam, daß er in einem lebensreichen, protestantischen Lande wirken durfte, wo der bigotte Wahn eine Zeit lang schwieg, so daß einem wahren Naturfrommen wie Shakespeare die Freiheit blieb, sein reines Innere ohne Bezug auf irgend eine bestimmte Religion religios zu entwickeln.

*

Vorstehendes ward im Sommer 1813 geschrieben, und man will daran nicht markten noch mäkeln, sondern nur an das oben Gesagte erinnern, daß Gegenwärtiges gleichfalls ein einzelner Versuch sei, um zu zeigen, wie die verschiedenen poetischen Geister jenen ungeheuern und unter so viel Gestalten hervortretenden Gegensatz auf ihre Weise zu vereinigen und aufzulösen gesucht. Mehreres zu sagen, wäre um so überflüssiger, als man seit gedachter Zeit auf diese Frage von allen Seiten aufmerksam gemacht worden und wir darüber vortreffliche Erklärungen erhalten haben. Vor allen gedenke ich Blümner's höchst schätzbare Abhandlung*) „Ueber die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aeschylus“ und deren vortreffliche Rezension in den Ergänzungsblättern der Jenaischen Literatur-Zeitung,**) worauf ich mich denn ohne Weiteres zu dem dritten Punkt

*) Dieselbe erschien 1814 in Leipzig.
**) Jahrgang 1815, Nr. 12 u. 13.

wende, welcher sich unmittelbar auf das deutsche Theater*) bezieht und auf jenen Vorsatz, welchen Schiller gefaßt, dasselbe auch für die Zukunft zu begründen.

Shakespeare als Theaterdichter.**)

Wenn Kunstliebhaber und Freunde irgend ein Werk freudig genießen wollen, so ergetzen sie sich am Ganzen und durchdringen sich von der Einheit, die ihm der Künstler geben können. Wer hingegen theoretisch über solche Arbeiten sprechen, etwas von ihnen behaupten und also lehren und belehren will, dem wird Sondern zur Pflicht. Diese glaubten wir zu erfüllen, indem wir Shakespeare erst als Dichter überhaupt betrachteten und sodann mit den Alten und den Neusten verglichen. Nun aber gedenken wir unsern Vorsatz dadurch abzuschließen, daß wir ihn als Theaterdichter betrachten.

Shakespeare's Name und Verdienst gehören in die Geschichte der Poesie; aber es ist eine Ungerechtigkeit gegen alle Theaterdichter früherer und späterer Zeiten, sein ganzes Verdienst in der Geschichte des Theaters aufzuführen.

Ein allgemein anerkanntes Talent kann von seinen Fähigkeiten einen Gebrauch machen, der problematisch ist. Nicht Alles, was der Vortreffliche thut, geschieht auf die vortrefflichste Weise. So gehört Shakespeare nothwendig in die Geschichte der Poesie; in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf. Weil man ihn dort unbedingt verehren kann, so muß man hier die Bedingungen erwägen, in die er sich fügte, und diese Bedingungen nicht als Tugenden oder als Muster anpreisen.

Wir unterscheiden nahverwandte Dichtungsarten, die aber bei lebendiger Behandlung oft zusammenfließen: Epos, Dialog, Drama, Theaterstück lassen sich sondern. Epos fordert mündliche Ueberlieferungen an die Menge durch einen Einzelnen; Dialog Gespräch in geschlossener Gesellschaft, wo die Menge allenfalls zuhören mag; Drama Gespräch in Handlungen, wenn es auch nur vor der Einbildungskraft geführt würde; Theaterstück

---

*) Auf den S. 716 ff. abgedruckten Aufsatz bezüglich.

**) Ueber Kunst und Alterthum, V. Bandes 3. Heft. 1826. S. 69—79, mit der Bemerkung: „Zu den Mittheilungen ins Morgenblatt im Jahre 1816[sic]."

alles Dreies zusammen, insofern es den Sinn des Auges mit beschäftigt und unter gewissen Bedingungen örtlicher und persönlicher Gegenwart faßlich werden kann.

Shakespeare's Werke sind in diesem Sinne am Meisten dramatisch; durch seine Behandlungsart, das innerste Leben hervorzukehren, gewinnt er den Leser; die theatralischen Forderungen erscheinen ihm nichtig, und so macht er sich's bequem, und man läßt sich's, geistig genommen, mit ihm bequem werden. Wir springen mit ihm von Lokalität zu Lokalität, unsere Einbildungskraft ersetzt alle Zwischenhandlungen, die er ausläßt, ja wir wissen ihm Dank, daß er unsere Geisteskräfte auf eine so würdige Weise anregt. Dadurch, daß er Alles unter der Theaterform vorbringt, erleichtert er der Einbildungskraft die Operation; denn mit den „Brettern, die die Welt bedeuten",*) sind wir bekannter als mit der Welt selbst, und wir mögen das Wunderlichste lesen und hören, so meinen wir, das könne auch da droben einmal vor unsern Augen vorgehen — daher die so oft mißlungene Bearbeitung von beliebten Romanen in Schauspielen.

Genau aber genommen, so ist nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich symbolisch ist, eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet. Daß Shakespeare auch diesen Gipfel zu erfassen gewußt, bezeugt jener Augenblick, wo dem todtkranken schlummernden König der Sohn und Nachfolger die Krone von seiner Seite wegnimmt,**) sie aufsetzt und damit fortstolzirt. Dieses sind aber nur Momente, ausgesäte Juwelen, die durch viel Untheatralisches aus einander gehalten werden. Shakespeare's ganze Verfahrungsart findet an der eigentlichen Bühne etwas Widerstrebendes; sein großes Talent ist das eines Epitomators, und da der Dichter überhaupt als Epitomator der Natur erscheint, so müssen wir auch hier Shakespeare's großes Verdienst anerkennen; nur leugnen wir dabei, und zwar zu seinen Ehren, daß die Bühne ein würdiger Raum für sein Genie gewesen. Indessen veranlaßt ihn grade diese Bühnenenge zu eigner Begrenzung. Hier aber nicht, wie andere Dichter, wählt er sich zu einzelnen Arbeiten besondere Stoffe, sondern er legt einen Begriff in den Mittelpunkt und bezieht auf diesen die Welt und das Universum. Wie er alte und neue Geschichte

---

*) Ausdruck Schiller's in dem Gedichte „An die Freunde".
**) In „König Heinrich der Vierte", Zweiter Theil, IV. Aufz. 4. Scene.

in die Enge zieht, kann er den Stoff von jeder Chronik brauchen, an die er sich oft sogar wörtlich hält. Nicht so gewissenhaft verfährt er mit den Novellen, wie uns Hamlet bezeugt. Romeo und Julie bleibt der Ueberlieferung getreuer; doch zerstört er den tragischen Gehalt derselben beinahe ganz durch die zwei komischen Figuren Mercutio und die Amme, wahrscheinlich von zwei beliebten Schauspielern, die Amme wol auch von einer Mannsperson gespielt. Betrachtet man die Oekonomie des Stücks recht genau, so bemerkt man, daß diese beiden Figuren und was an sie grenzt, nur als possenhafte Intermezzisten auftreten, die uns bei unserer folgerechten, Uebereinstimmung liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich sein müssen.

Am Merkwürdigsten erscheint jedoch Shakespeare, wenn er schon vorhandene Stücke redigirt und zusammenschneidet. Bei König Johann und Lear können wir diese Vergleichung anstellen; denn die ältern Stücke sind noch übrig. Aber auch in diesen Fällen ist er wieder mehr Dichter überhaupt als Theaterdichter.

Lasset uns denn aber zum Schluß zur Auflösung des Räthsels schreiten! Die Unvollkommenheit der englischen Bretterbühne ist uns durch kenntnißreiche Männer vor Augen gestellt. Es ist keine Spur von der Natürlichkeitsforderung, in die wir nach und nach durch Verbesserung der Maschinerie und der perspektivischen Kunst und der Garderobe hineingewachsen sind und von wo man uns wol schwerlich in jene Kindheit der Anfänge wieder zurückführen dürfte — vor ein Gerüste, wo man wenig sah, wo Alles nur bedeutete, wo sich das Publikum gefallen ließ, hinter einem grünen Vorhang das Zimmer des Königs anzunehmen, den Trompeter, der an einer gewissen Stelle immer trompetete, und was dergleichen mehr ist. Wer will sich nun gegenwärtig so etwas zumuthen lassen? Unter solchen Umständen waren Shakespeare's Stücke höchst interessante Märchen, nur von mehreren Personen erzählt, die sich, um etwas mehr Eindruck zu machen, charakteristisch maskirt hatten, sich, wie es Noth that, hin und her bewegten, kamen und gingen, dem Zuschauer jedoch überließen, sich auf der öden Bühne nach Belieben Paradies und Paläste zu imaginiren.

Wodurch erwarb sich denn Schröder das große Verdienst, Shakespeare's Stücke auf die deutsche Bühne zu bringen,*) als

*) Vgl. S. 728.

daß er der Epitomator des Epitomators wurde? Schröder hielt sich ganz allein ans Wirksame; alles Andere warf er weg, ja sogar manches Nothwendige, wenn es ihm die Wirkung auf seine Nation, auf seine Zeit zu stören schien. So ist es z. B. wahr, daß er durch Weglassung der ersten Scene des König Lear den Charakter des Stücks aufgehoben; aber er hatte doch Recht; denn in dieser Scene erscheint Lear so absurd, daß man seinen Töchtern in der Folge nicht ganz Unrecht geben kann. Der Alte jammert Einen, aber Mitleid hat man nicht mit ihm, und Mitleid wollte Schröder erregen sowie Abscheu gegen die zwar unnatürlichen, aber doch nicht durchaus zu scheltenden Töchter.

In dem alten Stücke,*) welches Shakespeare redigirt, bringt diese Scene im Verlaufe des Stücks die lieblichsten Wirkungen hervor. Lear entflieht nach Frankreich; Tochter und Schwiegersohn aus romantischer Grille machen verkleidet irgend eine Wallfahrt ans Meer und treffen den Alten, der sie nicht erkennt. Hier wird Alles süß, was Shakespeare's hoher tragischer Geist uns verbittert hat. Eine Vergleichung dieser Stücke macht dem denkenden Kunstfreunde immer aufs Neue Vergnügen.

Nun hat sich aber seit vielen Jahren das Vorurtheil in Deutschland eingeschlichen, daß man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse, und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten. Die Versuche, durch eine vortreffliche, genaue Uebersetzung**) veranlaßt, wollten nirgends gelingen, wovon die Weimarische Bühne bei redlichen und wiederholten Bemühungen das beste Zeugniß ablegen kann. Will man ein Shakespearisch Stück sehen, so muß man wieder zu Schröder's Bearbeitung greifen; aber die Redensart, daß auch bei der Vorstellung von Shakespeare kein Jota zurückbleiben dürfe, so sinnlos sie ist, hört man immer wiederklingen. Behalten die Verfechter dieser Meinung die Oberhand, so wird Shakespeare in wenigen Jahren ganz von der deutschen Bühne verdrängt sein, welches denn auch kein Unglück wäre; denn der einsame oder gesellige Leser wird an ihm desto reinere Freude empfinden.

Um jedoch in dem Sinne, wie wir oben weitläufig gesprochen,

---

*) Es ist der „König Leir" von 1605 gemeint, den Tieck in seinem Altenglischen Theater übersetzte, der aber nach neueren Untersuchungen von Shakespeare nicht benutzt ist.

**) Es ist schon die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung, die von 1797 bis 1810 erschien.

einen Versuch zu machen, hat man Romeo und Julie*) für das Weimarische Theater redigirt. Die Grundsätze, wonach solches geschehen, wollen wir ehestens entwickeln,**) woraus sich denn vielleicht auch ergeben wird, warum diese Redaktion, deren Vorstellung keineswegs schwierig ist, jedoch kunstmäßig und genau behandelt werden muß, auf dem deutschen Theater nicht gegriffen. Versuche ähnlicher Art sind im Werke, und vielleicht bereitet sich für die Zukunft etwas vor, da ein häufiges Bemühen nicht immer auf den Tag wirkt.

---

*) Vgl. Goethe's Werke, X. S. 388 u. 573 ff.
**) Diese Zusage ist nicht mehr erfüllt worden.

Englisches Schauspiel in Paris.*)

Wir guten Deutschen, worunter ich mich wol auch zu zählen habe, können seit funfzig Jahren den unbezwinglichen Shakespeare nicht los werden. Nach unserer gründlichen Verfahrungsweise suchen wir in seine Wesenheit einzudringen; wir gestehen gerne dem Stoff, den Gegenständen seiner Dichtung allen Werth und Gehalt zu; wir trachten, seine Behandlungsart zu entwickeln, ihrem Gange zu folgen, die Charaktere zu enthüllen, und scheinen mit aller Bemühung doch nicht zum Ziele zu gelangen. Neulich sogar hatte sich zugetragen, daß wir uns zu einer entschieden retrograden Bewegung verleiten ließen, indem wir Lady Macbeth als eine liebevolle Gattin zu konstituiren unternahmen.**) Sollte aber eben hieraus nicht deutlich hervorgehen, daß wir den Kreis schon durchlaufen haben, indem uns die Wahrheit anwidert, der Irrthum aber willkommen erscheint?

Unsere westlichen Nachbarn dagegen, lebendig-praktischen Sinnes, verfahren hierin ganz anders. Sie genießen gegenwärtig des Glücks, die vorzüglichsten englischen Schauspieler in den berühmtesten, beliebtesten Stücken nach und nach vor sich zu sehen, und zwar auf eignem Grund und Boden, wodurch sie gegen das Fremde in den wichtigen Vortheil gesetzt sind, daß ihnen der heimische Maßstab zur Hand bleibt, der, wenn sie ihn, alte, verrottete Vorurtheile beseitigend, mit Geistesfreiheit an das Fremde legen, ihnen zu einem wahrhaft überschauenden Urtheil die sicherste Gelegenheit giebt.

Um die Wesenheit des Dichters und seiner Dichtung, welche doch Niemand ergründen wird, kümmern sie sich nicht; sie achten auf die Wirkung, worauf denn doch eigentlich Alles ankommt, und indem sie die Absicht haben, solche zu begünstigen, sprechen sie aus, theilen sie mit, was jeder Zuschauer empfindet, empfinden sollte, wenn er sich auch dessen nicht genugsam bewußt würde.

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bandes 2. Heft. 1828. S. 272 ff.
**) Vgl. S. 756.

Le Globe. Tome V. Nr. 71.

„Hamlet ist endlich auf der französischen Bühne in seiner ganzen Wahrheit erschienen und mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden. Selbst Diejenigen, denen die Schwierigkeiten der Sprache eine Menge Schönheiten nicht mit empfinden ließen, welche der Ausdruck darbietet, hielten sich an die Handlung und empfanden so Vergnügen als Rührung von diesem originalen Drama. Hamlet erregt unsre Theilnahme, wie er auftritt; kaum ist er angekündigt, so verlangt man nach ihm; kaum hat er sich gezeigt, so ist man tausendfältig an ihn geknüpft, man möchte ihn nicht wieder loslassen. Es ist eine außerordentliche Seele, deren Seltsamkeit allein uns schon auffallen würde. Wer wünschte nicht zu wissen, was Alles für wunderliche Gedanken und unvorgesehene Handlungen sich daraus entwickeln werden? Wer wäre nicht neugierig, die Geheimnisse derselben zu erforschen und ihren Bewegungen zu folgen? Denn da ist etwas zu sehen, was man nicht überall antrifft. Hier ist die Menschheit zu studiren in diesem so wunderlichen und doch so wahren Herzen.

„Aber diese Seele ist zugleich von dem rechtmäßigsten und größesten Schmerz erfüllt, von abscheulichen Ahnungen und Vermuthungen; sie ist zärtlich, traurig, großmüthig und kraftthätig. Alles das rührt und erregt ein lebendiges Mitgefühl. Sein Glaube an die Schattenerscheinung seines Vaters, seiner Rache Bedürfniß, das Mittel, das er ausdenkt, sie zu stillen, die Rolle des Thoren, die er mit überlegtester Feinheit, Geist, Schmerz und Haß durchführt — nichts ist daran, was Einen ermüdet. Ohne Mühe laßt Ihr Euch ein in alle die Zustände, die er durchwandert: sein verschiedenes Begegnen mit Polonius, worin sich so viel scheinbar Komisches auf einem Untergrunde von so viel Traurigem und Bitterm hervorthut, die Scene des Schauspiels, worin er die wundersamste Kunst beweist in wahrhafter Feinheit und verstelltem Wahnsinn, von innigster Würde und angenommenem Fratzenhaften, diese strenge, furchtbare Untersuchung, die er mit unversöhnlicher Aufmerksamkeit unter äußerlichem Spielen und Kindereien eines Wahnsinnigen durchführt, die offenbarste Verletzung unsers Theaterdekorums — da wäre denn doch wol für unser Publikum genugsamer Anlaß gewesen, Anstoß zu nehmen, hätte es nicht gefühlt, allen diesen Formen, allen diesenEreignissen liege die Entwickelung eines im höchsten Sinne dramatischen Charakters zu Grunde.“

Französisches Schauspiel in Berlin.*)

Wenn wir oben englische Schauspieler in Paris fanden und gegenwärtig französische in Berlin antreffen, so bemerken wir in beiden Fällen doch einigen Unterschied. In der Pariser Königsstadt treten die vorzüglichsten Schauspieler Englands in bedeutenden Gaststücken nur für eine kurze Zeit auf; in der Berliner ist einer bestimmten Gesellschaft ein unbestimmter längerer Aufenthalt gegönnt. Wenn Jene sich auf alle Weise hervorzuthun gedrängt sahen, so haben Diese den Vortheil, in einer Folge ihre Fähigkeiten zu entwickeln; und es mag ihnen auf jeden Fall bis auf einen gewissen Grad gelingen, da die französischen Künstler, durch herkömmliche Ueberlieferung begünstigt, durch eine gewisse geschmackvolle Einheit gefördert, ganz eigenthümlicher Vortheile sich zu erfreuen haben. Doch davon kann hier nicht die Rede sein; dies bleibt dem Berliner Publikum, den dortigen Genießenden und Urtheilenden anheim gegeben. Was uns aber außerdem bemerklich scheint, ist, daß wie die Engländer in Frankreich so die Franzosen in Deutschland sich einiger Opposition zu befahren hatten und letztere daher sich einen Sachwalter mitgebracht oder ihn an Ort und Stelle sogleich gefunden haben. Nicht mißbilligen können wir nun, wenn dieser das Unbill bemerkt und rügt, womit man vor einigen Jahren in Deutschland Molièren verletzte.**) Mögen sich doch die fremden Nationen bei dieser Gelegenheit sagen, daß der Deutsche, so rechtlich und gutmüthig er auch sonst sei, noch manchmal launische Anwandlungen von Ungerechtigkeit habe,

*) Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bandes 2. Heft. 1828. S. 376 ff.

**) Goethe meint das Urtheil von A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen „Ueber dramatische Kunst und Literatur“ (Heidelberg, 1805–1811), namentlich in der zweiundzwanzigsten, welche sich ganz mit Molière beschäftigt. Man vgl. den Brief Goethe's an Zelter vom 27. Juli 1828: „Was Schlegel in seinen Vorlesungen über Molière sagte, hat mich tief gekränkt; ich schwieg viele Jahre, will aber doch nun Eins und das Andere nachbringen, um zum Trost mancher vor- und rückwärts denkenden Menschen jetziger und künftiger Zeit dergleichen Irrsale aufzudecken.“

die er denn ganz unbewunden, als müsse das so sein, an Fremden wie an Landsleuten ausübt. Dergleichen geht jedoch meist ganz ohne Widerspruch hin; das Falsche kann sogar eine Zeit lang kursiren, bis sich endlich das Wahre herstellt, man weiß nicht wie.

Möge das also künftig wie bisher geschehen! Wir ergreifen diese Gelegenheit, um unsre Herzens- und Glaubensmeinung auszusprechen, daß, wenn einmal Komödie sein soll, unter Denen, welche sich darin übten und hervorthaten, Molière in die erste Klasse und an einen vorzüglichen Ort zu setzen sei. Denn was kann man mehr von einem Künstler sagen, als daß vorzügliches Naturell, sorgfältige Ausbildung und gewandte Ausführung bei ihm zur vollkommensten Harmonie gelangten? Dies Zeugniß geben ihm schon über ein Jahrhundert seine Stücke, die ja noch, obschon seiner persönlichen Darstellung entbehrend, die talentvollsten, geistreichsten Künstler aufregen, ihnen durch frische Lebendigung genugzuthun.

Französisches Haupttheater.*)

Es war löblich und der Sache angemessen, daß man in Paris, wo so viele Theater neben einander bestanden, auch eins der ganz reinen, regelmäßigen, sogenannten klassischen Art zu erhalten trachtete.**) Wäre der Gedanke nicht richtig, der Vorsatz nicht lobenswürdig gewesen, wie hätte die Ausübung so lange lebendigen Beifall gefunden?

Dessenungeachtet fühlte man, obgleich erst nach anderthalb Jahrhunderten, daß man, einen engen Kreis immer mehr verengend, Aufmerksamkeit und Antheil nicht fernerhin erhalten konnte, besonders wenn ein entschiedenes Talent Welt und Bühne verließ, das bisher eigentlich jene herkömmlich gepriesenen Stücke erst zu beleben und gewissermaßen immer neu zu erschaffen wußte. So war denn zuletzt Talma***) ganz eigentlich der Kloben, woran das erste Theater Frankreichs und der Welt im Schweben gehalten wurde.

Talma gehört nun ganz eigentlich der neusten Welt an; sein Bestreben war, das Innerlichste des Menschen vorzustellen. Mit welchem leidenschaftlichen Drang war er nicht bemüht, jenes hypochondrische Stück auszubilden, das in der arabischen Wüste spielt,†) um Gefühle und Gesinnungen auszudrücken, die einer solchen Oede gemäß wären!

Wir selbst waren Zeuge,††) mit welchem Glück er sich in eine Tyrannenseele einzugeisten trachtete; eine bösartige, heuchlerische Gewaltthätigkeit auszudrücken, gelang ihm zum Besten.

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bandes 2. Heft. 1828. S. 383—387. Vgl. auch S. 749, erste Note.

**) Das sogenannte Théâtre français.

***) François Joseph Talma, 1763—1826.

†) „Mahomet" von Voltaire, in welchem Stück Talma zuerst im Théâtre français als Seïde auftrat.

††) Am 30. September 1808 wurde während Napoleon's Anwesenheit in Erfurt „Britannicus" von Racine gegeben.

Doch war es ihm zuletzt am Nero nicht genug; man lese, wie er sich mit einem Tiber des Chénier*) zu identifiziren suchte, und man wird ganz das Peinliche des Romantizismus darin finden. Weil aber hiedurch das eigentlich Heroische, das sich in republikanischem Konflikt, wie bei Corneille, als Bedrängniß in höheren Ständen, wie bei Racine, oder in großen Weltbegebenheiten, wie sie Voltaire behandelt, am Kräftigsten hervorthut, nach und nach verloren ging und eine gewisse sentimentale Innerlichkeit dagegen sich einschmeichelte, so folgte daraus, daß man sich nach einer freiern Thätigkeit umsah und ein wirklich gegenständliches, geschichtliches Interesse wieder auf das Theater zu bringen trachtete.

Aelteres Herkommen.

Der Franzos will nur „eine Krise".**) Dieses einsichtige Wort Napoleon's deutet dahin, daß die Nation an eine gewisse einfache, abgeschlossene, leicht faßliche Darstellung auf dem Theater gewöhnt war; man konnte es eine Etikette nennen, von der man sich nicht entfernen wollte, weil man sie zwar beengend, aber doch in einem gewissen Sinne bequem fand. Der lebhafte, durch und durch selbstliebige Franzos kann seine Neigung für eine gewisse Aristokratie nicht aufgeben. Und in diesem Sinne hing er an der alten Anstalt, erhielt denselbigen Respekt vor seinem Achill und Agamemnon wie vor den edlen Familiennamen, die ihm seine Geschichte rühmlich vor die Ohren brachte. Es war eine Art von Kultus, im Theater zu sitzen, als mentaler Souffleur die bekannten Stücke zwischen den Zähnen zu murmeln und bei dieser frommen Handlung zu vergessen, daß man sich von Herzen ennuyire.

---

*) Marie Joseph de Chénier (1764—1811), Hauptdramatiker der französischen Revolution. Sein „Tibère" wurde erst aus seinem Nachlasse herausgegeben.

**) Mit Beziehung auf das Urtheil Napoleon's über „Werther's Leiden", der die Mischung gerügt hatte, wonach Werther's Selbstmord nicht allein aus seiner unglücklichen Liebe, sondern auch aus gekränktem Ehrgeiz hervorging. — Quelle für diese Nachricht ist Fr. von Müller in seinen „Erinnerungen aus den Kriegszeiten 1806—1813" (1851 erschienen); ausführlich behandelt wird die ganze Sache u. a. in der Note zu „Goethe's Briefe an Frau von Stein" (III. S. 268), und in Viehoff, „Goethe's Leben" (3. Aufl. III. S. 53).

Uebergang.

Der Drang, etwas Bedeutenderes, größere Weltcharaktere, Universalereignisse auf den Brettern zu sehen, mußte jedoch in der neuern Zeit rege werden. Wer die Revolution überlebt hat, fühlt sich in die Geschichte hineingetrieben; er sieht im Gegenwärtigen das Vergangene mit frischem, die fernsten Gegenstände heranziehendem Blick. Indeß wir Deutschen noch immer den Konflikt zwischen Patriziern und Zunftmännern nicht los werden, ob er gleich in unsern konstitutionellen Staaten, wo Jeder an seinem Platze sich wohlsinnig und tüchtig beweisen kann, längst beschwichtigt und aufgehoben ist, gehen jene in ihre ältere, freilich durch Menschen und Begebenheiten höchst bedeutende Geschichte zurück und suchen die abgeschiedenen Gestalten aufs Theater hervorzuzaubern.

Neuere Versuche.

Dieses geht aber so unmittelbar nicht an, sondern man dramatisirt erst die Geschichte nach Bequemlichkeit, und zwar kühn genug von der ältesten bis zur neusten Zeit, und es darf kein Bestrebsamer dieses Faches dergleichen Bearbeitungen ignoriren. Hievon bezeichnen wir: „La Journée des Barricades,“ „Les Etats de Blois“, welchen „Der Tod Heinrich's III.“ folgen soll. Auch dürfen wir in gleichem Sinne „Les Soirées de Neuilly“ und „Scènes contemporaines“ gar wohl empfehlen. Wer sich mit diesen Werken bekannt macht, wird unsern obigen Aeußerungen wahrscheinlich beitreten.

Fernere Schritte.

Weil nun bei solchen literarischen Bestrebungen wie bei politischen Revolutionen man erst vor-, sodann aber rückwärts geht und dessenungeachtet immer um einige Schritte weiter kommt, so läßt sich ein Gleiches auch hier bemerken. Victor Hugo, auch einer von den unabhängigen jungen Leuten, die, indozil wie sie sind, sich doch am Ende durch eignes Thun und Erfahren müssen belehren lassen, hat sein schönes Talent auf ein großes unaufführbares historisches Stück, Cromwell,*) verwendet und sich dabei sehr schätzenswerth bewiesen.

*) Das Stück erschien 1827 mit einer Vorrede, in der Victor Hugo seinen Standpunkt als Romantiker nimmt.

Hier aber kommt Manches zur Sprache, worüber man sich erst später vereinigen wird. Jene obgenannten dramatisirten historischen Ereignisse sind in Prosa geschrieben, und das ist auch eigentlich, was eine poetische Annäherung an das wirkliche Leben begünstigt; Cromwell hingegen ist in Alexandrinern.

*) Nun ist wol anzunehmen, daß der Alexandriner durchaus sich auf dem französischen Theater erhalten wird und muß. Daher würde ich einem solchen Schriftsteller rathen, dieses Versmaß für die edlen Stellen und wichtigsten Momente beizubehalten, sodann aber nach Beschaffenheit der Situationen, Charaktere, Gesinnungen und Gefühle mit dem Silbenmaße zu wechseln, wie Shakespeare mit dem Jambus und der Prosa thut.

Wenn man sich von alten Vorurtheilen losmachen will, ohne das zu zerstören, was in ihnen als gründlich gut und naturgemäß anerkannt werden darf, so thut man wohl, in frühere Zeiten zurückzugehen und zu untersuchen, wie es vormals aussah, wo das nunmehr Erstarrte noch lebendig und biegsam war. Man sehe den Cid des Corneille, wo nach Anlaß des spanischen Vorbildes, obgleich mit bescheidener Mäßigung, das Silbenmaß wechselt, der Sache angemessen und von guter Wirkung.

Ist man denn doch schon an Quinault's Opern**) abwechselnde Rhythmen gewohnt! Hat nicht auch Molière bei Fest- und Gelegenheitsstücken sich freierer Silbenmaße bedient? Hat nicht sogar Voltaire seinen Tancred in hie und da verschränkten Reimen, mit großem Glück des Ausdrucks, keineswegs willkürlich, sondern, wenn man es genau betrachtet, sehr kunstreich geschrieben? Dies ist Alles schon vorhanden; nur käm' es auf ein entschiedenes Talent an, wie Victor Hugo besitzt, ob es sich in diesen verschiedenen Armaturen und Masken frei, bequem und geistreich zu Ergetzung seines Publikums bewegen könne.

---

*) Statt der drei letzten Absätze, die sich erst in Goethe's Nachgel. Werken (VI. 167 f.) finden, steht in „Ueber Kunst u. Alterthum“: „Hierüber unsre Gedanken zu äußern, würde zu weit führen; wir behalten uns jedoch vor, diese Angelegenheit nächstens wieder aufzufassen. Wer indessen erfahren will, wie sie von französischer Seite angesehen sei, der nehme den sechsten Theil der Zeitschrift „Le Globe“ vor, wo es ihm zur Freude gereichen wird, sich hierüber mit so heiter-umsichtigen als wohlgegründeten Männern zu unterhalten.“

**) S. Goethe's Werke, XXXI. S. 78, dritte Note, und die Note zu S. 85 daß

Berliner Dramaturgen.*)

Wunsch und freundliches Begehren.

Seit dem Januar 1821 hat eine geist- und sinnverwandte Gesellschaft neben andern Tagesblättern die Haude- und Spenerischen Berliner Nachrichten anhaltend gelesen und besonders auf die Notizen und Urtheile, das Theater betreffend, ununterbrochen geachtet. Sie scheinen von mehrern Verfassern herzurühren, welche, zwar in den Hauptpunkten mit einander einverstanden, doch durch abweichende Ansichten sich unterscheiden. Einer aber tritt besonders hervor, dem das Glück die Gunst erwies, daß er lange her gedenkt und, wie er von sich selbst sagt, „aufmerksam das Ganze und Einzelne beobachtet und Vergangenes so lebhaft als möglich sich zu reproduziren sucht, um es anschaulich mit dem wirklich Gegenwärtigen vergleichen zu können."

Und wirklich, er ist zu beneiden, daß er, das Theater in- und auswendig kennend, die Schauspieler durch und durch schauend, das Maß der Annäherung an die Rolle, der Entfernung von der Rolle so genau fühlend und einsehend, noch mit so jugendlicher, frischer und unbefangener Theilnahme das Theater besuchen kann. Doch bedenkt man es wohl, so hat diesen Vortheil jede wahre, reine Neigung zur Kunst, daß sie endlich zum Besitz des Ganzen gelangt, daß das vergangene so gut wie das gegenwärtige Treffliche vor ihr neben einander steht und dadurch ein sinnlich geistiger Genuß dem Einsichtigen entspringt, welchen auch mangelhafte, mißglückte Versuche nicht zu verkümmern Gewalt haben.

Zwei Jahrgänge gedachter Zeitung liegen nun vor uns

*) Der Aufsatz „Wunsch und freundliches Begehren" erschien zuerst in „Ueber Kunst und Alterthum", IV. Bds. 1. Heft. 1823. S. 102—107, das Nachträgliche ebendas. IV. Bds. 2. Heft. S. 181 f. mit der Ueberschrift „Nach Berlin"; der letzte Abschnitt: „Schematisches" wurde erst in Goethe's Nachgelassenen Werken, V. Bd. 1832. T.-A. S. 109 f. zugefügt.

geheftet; denn wir fanden immer höchst interessant, die Zeitungen vergangener Jahre nachzulesen; man bewundert die Kunst, zu beschleunigen und zu verspäten, zu behaupten und zu widerrufen, die ein jeder Redakteur ausübt nach dem Interesse der Partei, der er zugethan ist. Eine solche Sammlung kommt uns diesmal nun im ästhetischen Sinne zu Statten, indem wir bei früher eintretendem Abend von jenem Termin an bis auf den letzten Tag den Theaterartikel wieder durchlasen, aber freilich von Druck und Papier viel zu leiden hatten. Nun würden wir sehr gerne nach einem gefertigten Auszug das Ganze wieder theilweise vornehmen, die Konsequenz, die Bezüge der Ueberzeugungen, das Abweichen derselben bei wieder abnehmenden Tagen studiren und uns besonders mit jenem Referenten unterhalten. Aber die Bemühung ist vergeblich, diesen Vorsatz durchführen zu wollen; wir müssen immer wieder zu einer englischen Druckschrift flüchten.

Wir sprechen deshalb einen längst gehegten Wunsch aus, daß diese löblichen Bekenntnisse vorzüglicher Männer möchten mit frischen Lettern auf weiß Papier stattlich und schicklich, wie sie wohl verdienen, zusammengedruckt werden, damit der Kunstfreund möglich finde, sie bequem und behaglich der Reihe nach und auch wol wiederholt in mannichfaltigem Bezug zu lesen, zu betrachten und zu bedenken. Wird uns diese Gunst gewährt, so sind wir gar nicht abgeneigt, eigene Bemerkungen einem so löblichen Texte hinzuzufügen, wozu uns ein folgerechter, wahrer Genuß an den Produktionen eines höchst gebildeten Verstandes, einer unbestechlichen Gerechtigkeit, mit dem allerliebsten Humor ausgesprochen, nothwendig aufregen mußte. Es würde bemerklich werden, wie er die bedeutenden Hauptfiguren des Berliner Theaters zu schätzen wußte und weiß, wie er die vorüberschwebenden Gäste mit Wahrheit und Anmuth zu behandeln versteht. Man sehe die Darstellungen der ersten und zweiten Gastrollen der Madame Neumann;*) sie thun sich so zierlich und liebenswürdig hervor als die Schauspielerin selbst. Oft spiegeln sich auch alt- und neue Zeit gegen einander — Emilie Galotti, vor vierzig Jahren**) und im laufenden aufgeführt.

---

*) Amalie Neumann, geborene Morstadt, spätere Mde. Haitzinger. Ueber ihre Gastspiele in Berlin vgl. den Goethe-Zelter'schen Briefwechsel, III. 435 u. 440.

**) „Emilie Galotti" wurde zum ersten Male am 13. März 1772 in Braunschweig von der Döbbelin'schen Gesellschaft aufgeführt.

Zum Einzelnen jedoch dürfen wir uns nicht wenden, wohl aber bemerken, daß gerade in diesen letzten Monaten Bedeutendes geliefert ward. Erst lasen wir den Aufsatz eines Mannes, der gegen das neuere Bestreben, den Worten des Dichters Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und ihnen das völlige Gewicht zu geben, ungünstig gestimmt ist, jener Epoche dagegen mit Preis gedenkt, wo der Schauspieler, seinem Naturell sich völlig überlassend, ohne besonderes Nachdenken durch Uebung in der Kunst sich weiter zu fördern trachtete.

Hierauf im Gegensatz finden wir den Bericht des würdigen Jenisch*) vom Jahr 1802, woraus hervorgeht, wie es mit jenen Natürlichkeiten eigentlich beschaffen gewesen und wie der sogenannte Konversationston zuletzt in ein unverständiges Mummeln und Lispeln ausgelaufen, so daß man von den Worten des Dramas nichts mehr verstehen können und sich mit einem nackten Geberdenspiel begnügen müssen.

Schließlich tritt nun der eigentliche Referent auf, nimmt sich der neuen Schule kräftig an und zeigt, wie auf dem Wege, welchen Wolffs, Devrients,**) Stichs***) wandeln, ein höheres Ziel zu erreichen sei, und wie ein herrliches Naturell keineswegs verkürzt werde, wenn ihm einleuchtet, daß der Mensch nicht Alles aus sich selbst nehmen könne, daß er auch lernen und als Künstler den Begriff von der Kunst sich erwerben müsse.

Möchten diese und tausend andere fromme Worte Kennern und Künstlern, Gönnern und Liebhabern, vielleicht als Taschenbuch, zu willkommenster Gabe vorgelegt werden!

---

*) Daniel Jenisch, Prediger an der Nikolaikirche in Berlin, als philologischer und aesthetischer Schriftsteller sowie als Uebersetzer bekannt, starb 1804 durch Selbstmord. Die Schiller'schen Xenien Nr. 168, 169 und 194 (Schiller's Werke, I. Bd. 2. Buch, S. 133 und 135) sind gegen ihn gerichtet, und die Deutungen, die man ihnen geben muß, machen es in Verbindung mit manch Anderm auffällig, daß Jenisch hier das Epitheton „würdig" erhält.

**) Zur Zeit, als Goethe diesen Aufsatz schrieb, waren Ludwig und Philipp Eduard Devrient Mitglieder der Berliner Hofbühne.

***) Auguste Stich, geborne Düring, spätere Crelinger, und Wilhelm. Stich.

Nachträgliches.

In dem vierzigsten Stück und folgenden der Haude-Spenerischen Berliner Nachrichten finden wir unsern Theaterfreund und Sinnesgenossen sehr vergnüglich wieder, wo er vieljährige Erfahrung und geistreiches Urtheil abermals recht anmuthig walten läßt. Möge er doch fleißig fortfahren und ein billiger Raum seinen gehaltvollen Worten gegönnt sein! Uebrigens wird er sich keineswegs irre machen lassen; denn wer mit Liebe treulich einem Gegenstand funfzig Jahre anhängt, der hat das Recht zu reden, und wenn gar Niemand seiner Meinung wäre.

Noch Eins muß ich bemerken. Man hat ihn aufgefordert, wie über das Theater auch über das Publikum seine Meinung zu sagen; ich kann ihm hiezu nur unter gewissen Bedingungen rathen. Das lebende Publikum gleicht einem Nachtwandler, den man nicht aufwecken soll; er mag noch so wunderliche Wege gehen, so kommt er doch endlich wieder ins Bette.

Indessen gedenk' ich gelegentlich einige Andeutungen zu geben,*) die, wenn sie dem Einsichtigen zusagen und ihn zu gewissen Mittheilungen bewegen, von dem besten Erfolg für uns und Andere sein werden.

Berliner Dramaturgen noch einmal.

Schematisches.

Was über sie schon ausgesprochen worden.
Ihre Eigenschaften, Herkommen, Berechtigungen.
Die gute Meinung von ihnen braucht man nicht zurückzunehmen.
Merkwürdig ist ihr Vor- und Fortschreiten.

---

*) Dies scheint in dem nachstehend schematisch entworfenen Aufsatz beabsichtigt gewesen zu sein.

Gegenwärtige schwierige Lage.
Zwischen zwei Theatern.
Gerechtigkeit gegen beide.
Schonung beider.
Reine, ruhige Theilnahme ihr Element, aus dem sie schöpfen.
Schonung überhaupt Demjenigen nöthig, der öffentlich über den Augenblick urtheilen und wahrhaft wirken will.
Denn er darf ja das Gegenwärtige nicht gewaltsam zerstören. Aufmerksam soll er machen, warnen und auf den rechten Weg deuten, auf den, den er selbst dafür hält.
Das ist in Deutschland jetzt nicht schwer, da so viel verständige, hochgebildete Menschen sich unter den Lesern und Schriftstellern befinden.
Wer jetzt das Unrecht will oder eine unrechte Art hat zu wollen, der ist bald entdeckt und von einflußreichen Menschen wo nicht gehindert, doch wenigstens nicht gefördert. Er kann sich des Tages versichern, aber kaum des Jahres.

Ludwig Tieck's Dramaturgische Blätter.*)

Gar mannichfaltige Betrachtungen erregte mir dies merkwürdige Büchelchen.

Der Verfasser, als dramatischer Dichter und umsichtiger Kenner das vaterländische Theater beurtheilend, auf weiten Reisen von auswärtigen Bühnen durch unmittelbare Anschauung unterrichtet, durch sorgfältige Studien zum Historiker seiner und der vergangenen Zeit befähigt, hat eine gar schöne Stellung zum deutschen Publikum, die sich hier besonders offenbart. Bei ihm ruht das Urtheil auf dem Genuß, der Genuß auf der Kenntniß, und was sich sonst aufzuheben pflegt, vereinigt sich hier zu einem erfreulichen Ganzen.

Seine Pietät gegen Kleist**) zeigt sich höchst liebenswürdig. Mir erregte dieser Dichter, bei dem reinsten Vorsatz einer ufrichtigen Theilnahme, immer Schauder und Abscheu, wie ein on der Natur schön intentionirter Körper, der von einer uneilbaren Krankheit ergriffen wäre. Tieck wendet es um: er berachtet das Treffliche, was von dem Natürlichen noch übrig lieb, die Entstellung läßt er bei Seite, entschuldigt mehr, als aß er tadelte; denn eigentlich ist jener talentvolle Mann auch ur zu bedauern, und darin kommen wir denn Beide zuletzt berein.

Wo ich ihn ferner auch sehr gerne antreffe, ist, wenn er ls Eiferer für die Einheit, Untheilbarkeit, Unantastbarkeit Shakespeare's auftritt und ihn ohne Redaktion und Modifikation on Anfang bis zu Ende auf das Theater gebracht wissen will.

---

*) Goethe's Nachgelassene Werke, V. Band. 1833. T.-A. S. 111 ff. — Das hier urtheilte Werk war 1825—1826 in Breslau in zwei Bänden erschienen, unter m Titel: „Dramaturgische Blätter. Nebst einem Anhange noch ungedruckter ufsätze über das deutsche Theater und Berichten über die englische Bühne, schrieben auf einer Reise im Jahre 1817."

**) Tieck hatte 1821 Heinrich v. Kleist's „Hinterlassene Schriften", 1826 dessen Gesammelte Schriften" herausgegeben.

Wenn ich vor zehn Jahren der entgegengesetzten Meinung war und mehr als einen Versuch machte, nur das eigentlich Wirkende aus den Shakespeare'schen Stücken auszuwählen, das Störende aber und Umherschweifende abzulehnen, so hatte ich, als einem Theater vorgesetzt, ganz Recht; denn ich hatte mich und die Schauspieler Monate lang gequält und zuletzt doch nur eine Vorstellung erreicht, welche unterhielt und in Verwunderung setzte, aber sich wegen der gleichsam nur einmal zu erfüllenden Bedingung auf dem Repertoir nicht erhalten konnte. Jetzt aber kann es mir ganz angenehm sein, daß dergleichen hie und da abermals versucht wird; denn auch das Mißlingen bringt im Ganzen keinen Schaden.

Da der Mensch doch einmal die Sehnsucht nicht los werden soll, so ist es heilsam, wenn sie sich nach einem bestimmten Objekte hin richtet, wenn sie sich bestrebt, ein abgeschiedenes großes Vergangene ernst und harmlos in der Gegenwart wieder darzustellen. Nun sind Schauspieler so gut wie Dichter und Leser in dem Falle, nach Shakespeare hinzublicken und durch ein Bemühen nach dem Unerreichbaren ihre eignen innern, wahrhaft natürlichen Fähigkeiten aufzuschließen.

Habe ich nun in Vorstehendem den höchst schätzbaren Bemühungen meines vieljährigen Mitarbeiters*) meine volle Zustimmung gegeben, so bleibt mir noch zu bekennen übrig, daß ich in einigen Aeußerungen, wie zum Beispiel, „daß die Lady Macbeth eine zärtliche, liebevolle Seele und als solche darzustellen sei," von meinem Freunde abweiche. Ich halte dergleichen nicht für des Verfassers wahre Meinung, sondern für Paradoxien, die in Erwägung der bedeutenden Person, von der sie kommen, von der schlimmsten Wirkung sind.

Es liegt in der Natur der Sache, und Tieck hat bedeutende Beispiele vorgetragen, daß ein Schauspieler, der sich selbst kennt und seine Natur mit der geforderten Rolle nicht ganz in Einstimmung findet, sie auf eine kluge Weise beugt und zurechtrückt, damit sie ihm passe, dergestalt daß das Surrogat gleichsam als ein neues und brillantes Bildwerk uns für die verständige Fiktion entschädigt und unerwartet genußreiche Vergleichungen gewährt.

Dies zwar müssen wir gelten lassen, aber billigen können wir nicht, wenn der Theoretiker dem Schauspieler Andeutungen

*) Die Beziehungen Goethe's zu Tieck begannen schon im Herbste 1799.

giebt, wodurch er verführt wird, die Rolle in eine fremde Art und Weise gegen die offenbare Intention des Dichters hinüberzuziehen.

In gar manchem Sinne ist ein solches Beginnen bedenklich; das Publikum sieht sich nach Autoritäten um, und es hat Recht. — Denn thun wir es nicht selbst, daß wir uns mit Kunst- und Lebensverständigen in Freud' und Leid berathen? Wer demnach irgend eine rechtmäßige Autorität in irgend einem Fache erlangt hat, suche sie billig durch fortwährendes Hinweisen auf das Rechte als ein unverletzliches Heiligthum zu bewahren!

Tieck's Entwickelung der Piccolomini und des Wallenstein's ist ein bedeutender Aufsatz. Da ich der Entstehung dieser Trilogie von Anfang bis zu Ende unmittelbar beiwohnte, so bewundere ich, wie er in dem Grade ein Werk durchdringt, das als eins der vorzüglichsten, nicht allein des deutschen Theaters, sondern aller Bühnen, doch in sich ungleich ist und deshalb dem Kritiker hie und da nicht genugthut, wenn die Menge, die es mit dem Einzelnen so genau nicht nimmt, sich an dem ganzen Verlauf nothwendig entzücken muß.

Die meisten Stellen, an welchen Tieck etwas auszusetzen hat, finde ich Ursache als pathologische zu betrachten. Hätte nicht Schiller an einer langsam tödtenden Krankheit gelitten, so sähe das Alles ganz anders aus. Unsere Korrespondenz, welche die Umstände, unter welchen Wallenstein geschrieben worden, aufs Deutlichste vorlegt,*) wird hierüber den wahrhaft Denkenden zu den würdigsten Betrachtungen veranlassen und unsre Aesthetik immer inniger mit Physiologie, Pathologie und Physik vereinigen, um die Bedingungen zu erkennen, welchen einzelne Menschen sowol als ganze Nationen, die allgemeinsten Weltepochen so gut als der heutige Tag unterworfen sind.

---

*) Die erste Ausgabe des Goethe-Schiller'schen Briefwechsels wurde schon 1824 zum Druck vorbereitet, erschien aber erst 1829

Für Freunde der Tonkunst,
von Friedrich Rochlitz.

Erster Band. Leipzig 1824.*)

Wohlwollende Leser geben mir schon lange zu, daß ich, anstatt über Bücher zu urtheilen, den Einfluß ausspreche, den sie auf mich haben mochten. Und im Grund ist dies doch das Urtheil aller Lesenden, wenn sie auch ihre Meinung und Gesinnung dem Publikum nicht mittheilen. Der Unterrichtete findet in einem Buche nichts Neues und kann es daher nicht loben, indessen der jüngere Wißbedürftige daran seine Kenntnisse mit Erbauung vermehrt; der Eine wird gerührt, wo der Andere kalt bleibt; deshalb ist die Aufnahme eines Werks so sehr verschieden.

Bei dem obgenannten hatte ich mich besonders zu erfreuen, und zwar will ich zuvörderst der gemüthlich ausführlichen Darstellung des Messias von Händel gedenken; sie erregte in mir die unwiderstehliche Sehnsucht, von dem Werke, das mich früher an die ernsteste Tonkunst herangeführt, so viel abermals zu vernehmen, daß die alten halbverklungenen Gefühle sich wieder entwickelten und die jugendlichen Genüsse in Geist und Seele sich nochmals erneuerten.

Dazu gelange ich denn jetzt unter der Anleitung eines wackern Musikdirektors, durch Theilnahme von Tonkünstlern und Liebhabern. Ich folge nunmehr dem Gange des unschätzbaren Werkes nach vorliegender Anleitung; man schreitet vor, man wiederholt; und so hoffe ich, in einiger Zeit ganz wieder von Händel'scher Geistesgewalt durchdrungen zu sein.

Die Biographien Hiller's**) und der Schmehling-Mara***) thaten mir sehr wohl und veranlaßten nachstehende Betrachtung.

---

*) Ueber Kunst und Alterthum, V. Bandes 1. Heft. 1824. S. 154 ff. — Ueber die Beziehungen des Verfassers zu Goethe und seine Korrespondenz mit ihm vgl. man namentlich die ausführliche Darstellung in W. Freiherr von Biedermann's „Goethe und Leipzig" (II. S. 229—264).

**) Johann Adam Hiller, 1728—1804.

***) Vgl. Goethe's Werke, III. S. 363, erste Note.

Unbekannt mit der nächsten Umgebung, lebt die Jugend immerfort entweder zu sehr mit sich selbst beschäftigt oder mit Gedanken und Bestrebungen in die Ferne gerichtet; nur die Folgezeit klärt uns über die vergangene Gegenwart auf.

Diesmal ward ich denn in jene Tage versetzt, wo ich in Leipzig in studentischem Dunkel und Dünkel umherging, alles guten Willens mir bewußt, nach undeutlichen Zwecken auf Irrwegen tastete.

Auch ich habe den guten Hiller besucht und bin freundlich von ihm aufgenommen worden; doch wußte er mit meiner wohlwollenden Zudringlichkeit, mit meiner heftigen, durch keine Lehre zu beschwichtigenden Lernbegierde sich so wenig als Andere zu befreunden.

Auch jene Demoiselle Schmehling hab' ich damals bewundert, eine werdende, für uns unerfahrne Knaben höchst vollendete Sängerin. Die Arien „Sul terren piagata a morte etc." und „Par che di giubilo etc." aus Hasse's Helena auf dem Kalvariberg weiß ich mir noch im Geiste hervorzurufen.

Indem ich mich nun mit diesem und den übrigen anmuthig belehrenden Aufsätzen unterhalte, scheint mir der Mann zur Seite zu stehen, den ich schon so lange Jahre*) als freundlich theilnehmenden Mitgenossen eines bedeutenden Zeitalters zu ehren hatte, der zu meinem Lebensgange sich heiter und froh wie ich mich zu dem seinigen gefügt. Von der ersten Zeit an erscheint er als rein wohlwollender Beobachter, und eben diesen Charakter gewinnen seine Vorträge; er schreitet ruhig getrost in der Literatur seiner Tage daher, erwirbt die vollkommenste Leichtigkeit des Ausdrucks, sagt nur, was sich aussprechen läßt, und spricht es gut aus; zu seinem größten Vortheil aber begleitet ihn überall eine eingeborne Harmonie, ein musikalisches Talent entwickelt sich aus seinem Innern, und er fördert es mit Sorgfalt so, daß er seine schriftstellerische Gabe zu Darstellung von musikalischen Erfahrungen und Gesetzen mit Leichtigkeit benutzen kann. Wie viel ihm die gebildete Welt hierin schuldig geworden, ist kaum mehr zu sondern; denn seine Wirkungen sind schon in die Masse der Nation übergegangen, woran er sich denn in einem höhern Alter uneigennützig mit allgemeiner Beistimmung vergnügen kann.

Seine heitern Produktionen, die man als Blüthen einer wirklichen Welt ansehen darf, sind von Jedermann gekannt und

*) Goethe's Verkehr mit Rochlitz begann mit dem Jahre 1800.

werden auch in einer neuen konzentrirten Ausgabe, die u. d. T. „Auswahl aus Fr. Rochlitz' sämmtlichen Schriften, Leipzig 1821 u. ff." erschien, seinen Freunden abermals in die Hände gegeben und jüngeren Lesern als liebenswürdige neue Gabe geboten.

Hier enthalt' ich mich nun nicht, einer der wundersamsten Produktionen zu gedenken, die sich vielleicht je, man darf wol sagen ereignet haben. Es ist das Tagebuch der Schlacht bei Leipzig, wo die beiden Talente des Verfassers als Schriftstellers und Tonkünstlers vereint hervortreten und zugleich sein rein ruhiger, zusammengenommener Charakter sich bewährt, wie der eines Schiffers im Sturm, aufmerkend geschäftig, obgleich beängstigt, sich gar löblich hervorthut.

Das Bedürfniß unseres Freundes, Ereignisse zu beobachten, seine Gedanken durch Schrift, seine Empfindungen musikalisch auszudrücken, wird uns dadurch erhalten und auch der Folgezeit offenbart. Das Unbewußte, Desultorische der überdrängtesten Augenblicke — von gefahrvoller Beobachtung kaum zu überlebender Momente zum Flügel, um das Herz zu erleichtern, zum Pult, um Gedanken und Anschauungen zu fixiren — ist einzig; mir ist wenigstens nichts Aehnliches bekannt. Diese bewußte Bewußtlosigkeit, dieses unvorsätzliche Betragen, diese bedrängte Thätigkeit, diese nur durch Wiederkehr zu gewohnten, geliebten Beschäftigungen gefundene Selbsthilfe, wo eine im augenblicklichen bänglichen Genuß erhaschte Wiederherstellung schon genügt, um größeren Leiden mit unverlorner Selbstständigkeit wieder entgegengehen zu können — alles Dieses ist ein Dokument für künftige Zeiten, was die Bewohner Leipzig's und der Umgegend gelitten haben, als das Wohl der Deutschen nach langem Druck sich endlich wieder aufrichtete.

Auch mir besonders war dieses Tagebuch von großer Bedeutung, indem ich gerade in denselbigen Stunden noch in ahnungsvoller Sicherheit, umgeben von einer ängstlichen Stille, meinen gewöhnlichen Geschäften nachging oder vielmehr im Theatergeschäft den Epilog zu Essex*) schrieb, in welchem die merkwürdigen prophetischen Worte vorkommen:

Der Mensch erfährt, er sei auch wer er mag,
Ein letztes Glück und einen letzten Tag!

---

*) Vgl. Goethe's Werke, XI. 1. S. 251. Z. 21 f., und die betreffende Note

Anhang.



Vorbemerkung des Herausgebers.

Auf welche Weise die Verbindung der Weimarischen oder, wie sie sich auch gelegentlich nennen, der vereinigten Kunstfreunde entstanden ist, wie lange sie gedauert und welche Zwecke sie verfolgt hat, Alles dies ist bereits früher (S. XIII) angegeben worden. In dem nachfolgenden Anhange ist der Versuch gemacht, zu bestimmen, welche der von ihnen veröffentlichten zahlreichen Schriftstücke und Aufsätze Goethe entweder zum alleinigen Verfasser haben oder ihm wenigstens der Hauptsache nach zuzuschreiben sind. Die Lösung dieser Aufgabe zeigte jedoch nicht geringe Schwierigkeiten. Allerdings liegt die Frage ähnlich wie schon in einem früheren Falle, als es sich um die Scheidung der Schiller'schen und Goethe'schen Xenien handelte; auch hier ist fast immer nur unter Zweien — Goethe und Meyer — zu bestimmen, wer von ihnen die fragliche Arbeit geschrieben habe. Aber dort flossen die Quellen reichlicher, und die mannichfachsten Versuche zur Feststellung der Autorschaft waren bereits früher gemacht worden, während hier die Quellen und in Folge dessen auch die Vorarbeiten spärlicher vorhanden sind, so daß in manchen Fällen das subjektive Ermessen als der einzige oder wenigstens als der letzte Entscheidungsgrund übrig blieb. Unter diesen Umständen konnten die Resultate, zu denen wir gekommen sind, bisweilen wenigstens nur problematische sein, während in vielen Fällen allerdings auch wieder eine vollständig sichere Feststellung möglich gewesen ist.

Drei Zeitschriften sind es, deren Material zu sichten war: die Propyläen, die Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung und Ueber Kunst und Alterthum.

In Beziehung auf die Propyläen, die Goethe während ihres dreijährigen Bestehens von 1798—1800 selbst herausgab, liegen die oben erwähnten Schwierigkeiten noch nicht vor. Den einzelnen Artikeln ist zwar keine Namensunterschrift beigegeben, aber wir besitzen eine authentische Angabe über die Ver-

fasser, welche Eckermann von Meyer selbst erhalten hatte und die unter Autorisation des Ersteren im „Morgenblatt“ von 1842 (Nr. 62) veröffentlicht wurde. Wir dürfen derselben um so mehr unbedingten Glauben beimessen, als sie sich in fast allen Fällen noch durch anderweitige Nachrichten bestätigt. Danach sind folgende Aufsätze von Goethe und Meyer gemeinsam bearbeitet:

1) Chalkographische Gesellschaft zu Dessau. (S. 802 ff.)
2) Nachricht an Künstler und Preisaufgabe. (S. 767 ff.)
3) Preisertheilung und Recension der eingegangenen Konkurrenzstücke. (S. 772.)
4) Preisaufgabe fürs Jahr 1800. (S. 772 f.)
5) Die Preisaufgabe [von 1800] betreffend. (S. 774 ff.)

Welchen Antheil jeder der einzelnen Verfasser an dem letzteren, aus fünf Abschnitten bestehenden Artikel hat — denn auch Schiller gehört durch seinen Brief „An den Herausgeber der Propyläen“ zu jenen — ist S. 774 erörtert. — Abgesehen hievon ist noch die von Goethe und Schiller gemeinsam aufgestellte „Dramatische Preisaufgabe“ zu erwähnen, der wir bereits eine frühere Stelle (S. 671 f.) angewiesen haben.

Nach dem Eingehen der Propyläen wurde die seit 1785 bestehende und in Jena erscheinende Allgemeine Literatur-Zeitung das geschäftliche Organ der vereinigten Kunstfreunde. Die Nachrichten über die Weimarischen Kunstausstellungen, die Aufforderungen zu Preisbewerbungen, die Preisertheilungen, Alles wurde dort bekannt gemacht, theils unter Goethe's alleinigem Namen, theils indem er als Repräsentant der vereinigten Kunstfreunde auftrat. Als nun aber die Allgemeine Literatur-Zeitung durch Schütz nach Halle verlegt wurde und unter Goethe's wesentlicher Mitwirkung mit dem Anfange des Jahres 1804 die zur Unterscheidung „Jenaische“ genannte Allgemeine Literatur-Zeitung unter der Redaktion von Eichstädt ins Leben trat, waren Goethe wie Meyer bestrebt, das neue Unternehmen durch reiche Beiträge von eigenen Aufsätzen sowol wie von Recensionen zu fördern und zu unterstützen. Von Seiten Goethe's allein geschah dies durch die zahlreichen auf Literatur bezüglichen Arbeiten, welche im XXIX. Theile unserer Ausgabe enthalten sind; in Verbindung mit Meyer geschah es durch eine Reihe in das Gebiet der Kunst gehöriger Artikel, mit denen wir es hier zu thun haben. Die Mehrzahl derselben ist, um zunächst ein äußeres Kennzeichen anzugeben, mit W. K. F. unterzeichnet; in einigen lautet die Unterschrift wie auch schon früher:

„J. W. v. Goethe, im Namen der vereinigten Kunstfreunde", in einzelnen Fällen endlich fehlt jede Bezeichnung des Verfassers.

Obgleich kein einziger der zahlreichen hier in Betracht kommenden Aufsätze — es sind deren etwa sechzig — in die Ausgabe letzter Hand der Goethe'schen Werke und nur die Abhandlung über Polygnot's Gemälde in die Nachgelassenen Werke aufgenommen ist, so war es doch eine anerkannte Thatsache, daß verschiedene derselben ganz oder theilweise von Goethe verfaßt sind, und so finden wir schon 1841 eine Anzahl dieser Aufsätze in den von Boas herausgegebenen „Nachträgen zu Goethe's sämmtlichen Werken". Offenbar hat sich jedoch Boas bei seiner Auswahl nur von rein subjektiven Vermuthungen leiten lassen; denn er bringt bei keinem der von ihm aufgenommenen Artikel einen Beweis für Goethe's Autorschaft bei, sondern bemerkt nur ganz beiläufig in einer Note, daß sämmtliche unter der Chiffer W. K. F. von ihm mitgetheilte Aufsätze Goethe zum Verfasser hätten. Eine solche aufs Gerathewohl hingestellte und durch keinen Beweis unterstützte Behauptung vermochte den Anforderungen einer strengeren Kritik nicht entfernt zu genügen, die ihr deshalb auch mit vollem Rechte jede Autorität abspricht.

Erst durch die sorgsamen von S. Hirzel für das von ihm herausgegebene „Verzeichniß einer Goethe-Bibliothek" angestellten Forschungen wurde nach äußeren und inneren Indizien eine Reihe von Artikeln festgestellt, bei denen Goethe's Autorschaft mit Gewißheit oder großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen war.

Die sicherste und entscheidendste Grundlage aber erhielt die Untersuchung der Frage durch W. v. Biedermann in der 1872 von ihm veröffentlichten Korrespondenz Goethe's mit dem Redakteur der Jenaischen Literatur-Zeitung, Professor Eichstädt, und durch die ausführlichen und gründlichen Erläuterungen zu derselben. Die hierdurch gewonnenen Resultate sind es vorzugsweise, welche uns bei dem betreffenden Abschnitt unserer Arbeit geleitet haben.

Die Betheiligung der W. K. F. an der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung hörte mit dem Jahre 1808 auf, und erst im Jahre 1816 begründete Goethe selbst ein neues Journal, dessen hauptsächlichster Mitarbeiter wiederum Meyer wurde. Die ersten drei Hefte, welche — mit Ausnahme eines größeren Aufsatzes von Meyer — fast ganz allein von Goethe verfaßt sind, führen den Titel: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Main-Gegenden; jedoch ist schon der mit dem dritten Hefte ausgegebene Gesammt-Titel zum ersten Band dem er-

weiterten Zweck und Inhalt entsprechend abgeändert und lautet von da an auf allen Heften bis zu dem unmittelbar nach Goethe's Tode erfolgten Eingehen der Zeitschrift: Ueber Kunst und Alterthum. Von Goethe.

Auch hier war die Sichtung des Materials nicht ohne alle Schwierigkeit. Allerdings ist das dem Inhalte nach Bedeutendere entweder schon vor Goethe's Tode in die Ausgabe seiner Werke oder nach seiner Anordnung in die Nachgelassenen Werke aufgenommen; es kommt ferner auch die früher irreleitende oder wenigstens unsicher machende Chiffer W. K. F. nur noch selten vor; ja auf dem Umschlage des siebzehnten Heftes der Zeitschrift sind selbst die Verfasser der einzelnen Artikel bezeichnet. Aber diese Hilfsmittel, von denen zwei sogar nur negativer Natur sind, vermögen keineswegs für alle Fälle einen sichern Anhalt zu gewähren. Denn die Zahl der Mitarbeiter war nicht unbedeutend, und die Thatsache der Aufnahme in Goethe's eigne Ausgabe seiner Werke oder in die Nachgelassenen Werke schließt ebensowenig die Möglichkeit der Auslassung manches zweifellos Goethe'schen Aufsatzes aus, als sie Goethe's Autorschaft untrüglich bekundet, wie man ja in Wirklichkeit einiges nicht von ihm Stammende in seine Werke aufgenommen hat. Selbst die eben erwähnten Angaben im 17. Heft über die Verfasser der in demselben enthaltenen Aufsätze sind nicht ausreichend, da für eine ganze Reihe von Artikeln, welche den Schluß des Heftes bilden, nur die summarische Autor-Bezeichnung „der Herausgeber meist bis zu Ende" gegeben wird. —

Dies waren die Fragen, die für den Anhang im Allgemeinen in Betracht kamen; warum ein jedes einzelne Stück aufgenommen oder von der Aufnahme ausgeschlossen wurde, ist in den einzelnen Anmerkungen motivirt.

I.

Aufsätze und Nachrichten, die Weimarischen Kunstausstellungen betreffend.

Nachricht an Künstler und Preisaufgabe.

Propyläen. II. Bandes 1. Stück. 1799. S. 162—174.

Die Abhandlung über jene Gegenstände, an welche sich der bildende Künstler vorzüglich halten sollte, hat, wie uns eingegangene Nachrichten und Anfragen von Freunden, nicht weniger die öffentlichen Urtheile gezeigt, erwünschte Theilnahme gefunden. Es wäre der gegenwärtigen Absicht nicht angemessen, Einwürfe, welche von Einigen gemacht worden, zu widerlegen oder sich umständlich über Eins und das Andere erklären zu wollen, das sie mißverstanden zu haben scheinen; der Zweck, den man damit zu erreichen suchte, ist erreicht, und eine Frage, die der Kunst von der größten Wichtigkeit sein muß, aber von den Künstlern lange nicht genug beherzigt worden, wieder in Anregung gebracht; doch es darf hiebei nicht bleiben, wenn gute Wirkungen entstehen, wenn Andere sich der Sache weiter annehmen und das, was wir angefangen, fortführen sollen.

Ein jeder Künstler wird bei einem einzigen Versuch, den er aus eignem Triebe macht oder zu machen veranlaßt wird, über Alles tiefer nachdenken und dahin eindringen, wohin ihn keine Schrift, wie gut sie auch abgefaßt wäre, je leiten könnte. Aus diesem Grund schien es uns wohlgethan, wenn wir einem Jeden, der Lust sich zu versuchen hat, Gelegenheit gäben, jene aufgestellten Maximen praktisch zu prüfen. Wir schlagen in dieser Absicht zur Konkurrenz für alle Künstler einen für die Darstellung nach unserer Ueberzeugung tauglichen Gegenstand vor und sagen Demjenigen, der solchen in einer Zeichnung am

Besten behandelt, eine Prämie von zwanzig, und Dem, der sich zunächst anschließt, eine Prämie von zehen Dukaten zu.

Homer's Gedichte sind von je her die reichste Quelle gewesen, aus welcher die Künstler Stoff zu Kunstwerken geschöpft haben, und wir wollen uns daher auch im gegenwärtigen Falle an dieselbe halten. Vieles ist bei ihm schon so lebendig, so einfach und wahr dargestellt, daß der bildende Künstler bereits halbgethane Arbeit findet; ferner hat die Kunst der Alten in dem Kreis, den dieser Dichter umschließt, sich eine Welt geschaffen, wohin sich jeder ächte moderne Künstler so gern versetzt, wo alle seine Muster, seine höchsten Ziele sich befinden.

Vielleicht bietet sich uns ein andermal Gelegenheit dar, eine allgemeine Uebersicht von den zur Darstellung vorzüglich bequemen Gegenständen zu geben, die in der Ilias und in der Odyssee enthalten sind, so wie wir alsdann auch vor den widerstrebenden warnen wollen, an denen sich unerklärlicherweise die Künstler so oft zu vergreifen pflegen.

Bei unserer jetzigen Absicht haben wir in der Wahl eines Gegenstandes sorgfältig darauf Bedacht genommen, daß er jene als Regel aufgestellte Bedingung erfülle und sich selbst ausspreche. Er sollte für Maler und Bildhauer gleich günstig sein, damit beiderlei Künstler bei der Konkurrenz gleiche Vortheile genössen. Ferner schien dabei das Gefällige dem Pathetischen vorzuziehen, weil wir wünschen, daß das Unterhaltende der Arbeit Viele reizen möge, ihre Kräfte zu versuchen, und ein Jeder, er mag nun den Preis erhalten oder nicht, zu seinem Werke hernach desto leichter einen Liebhaber finde und sich nicht umsonst bemüht habe.

Die Scene am Ende des dritten Buchs der Ilias, wo Aphrodite (Venus) dem Alexandros (Paris) die Helena zuführt, vereinigt in sich alle erforderlichen Eigenschaften. Man mag sie als Geschichte, als symbolische Darstellung oder blos in Rücksicht auf das rein Menschliche betrachten, so spricht sie sich allemal selbst vollkommen aus, wirkt angenehm auf jedes Auge, jedes Gefühl, und über alles Dieses hat sie für die gegenwärtige Absicht noch den Vortheil weniger Figuren, wodurch der Künstler in Stand gesetzt wird, auf kunstgerechte Ausbildung des Ganzen desto mehr Fleiß zu verwenden.

Es ist nicht das erste Mal, daß dieser Gegenstand durch bildende Künstler behandelt wird; wir finden denselben auch in Flaxman's in Kupfer gestochnen Zeichnungen zur Ilias in

der That geistreich gefaßt; doch ist Anordnung sowol als die Zeichnung sehr fehlerhaft, welches wir hier nur beiläufig zur Nachricht für diejenigen Konkurrenten, welche jene Kupferstiche gesehen haben oder allenfalls selbst besitzen, anmerken wollen.

Wir laden also alle Künstler, denen diese Blätter zeitig genug zu Handen kommen, ein, ersuchen jeden, der die Kunst würdig treibt und sich seine eigne Bildung angelegen sein läßt, unsern Vorschlag gefällig anzuhören, daran thätigen Antheil zu nehmen und um den oben erwähnten Preis mitzuarbeiten, der freilich nicht als Belohnung, sondern nur als Anlaß und Ermunterung angesehen werden kann.

Diejenigen nun, welche uns in diesem Falle keine Fehlbitte thun lassen, haben die Güte, ihre Zeichnungen an den Herausgeber der Propyläen dergestalt frankirt abzusenden, daß sie längstens den fünfundzwanzigsten August dieses laufenden Jahres in Weimar einlangen können. In den ersten Tagen des Septembers wird der Entschluß gefaßt und dann sogleich einem Jeden sein Werk wieder zurückgesendet werden. Auch selbst Diejenigen, welche den Preis empfangen, erhalten gleichwol ihre Zeichnungen wieder zurück; denn das ganze Unternehmen hat blos den reinen Zweck, der Kunst und dem Geschmack zu nützen, indem es die Talente in Bewegung setzt, ohne irgend eine andere Nebenabsicht.

Deswegen hält man es auch für überflüssig, die Namen der Künstler versiegelt zu begehren; vielmehr ist ein Jeder gebeten, Namen und Wohnort recht deutlich hinten auf seiner Zeichnung zu bemerken, damit bei der Rücksendung keine Verwechslung geschehen könne.

Zweifle indessen Niemand an der strengsten Unparteilichkeit des Urtheils, welches nach unserer besten und innigsten Ueberzeugung gefällt werden soll.

Doch um jedem Verdacht zu begegnen, der so oft die Preisertheilungen verfolgt, soll so offenbar als möglich gehandelt werden. Die sämmtlichen Zeichnungen sollen bei der Ausstellung unserer Zeichenschule vor die Augen des einheimischen Publikums gebracht werden, und auch das auswärtige soll über unsere Entscheidung urtheilen können.

Zu diesem Zwecke wird das erste Stück des dritten Bandes der Propyläen, welches zu Michaelis ausgegeben wird, die motivirten Urtheile über die beiden Zeichnungen, denen die Preise zuerkannt worden, enthalten, und zugleich werden von

beiden leichte Contoure hinzugefügt werden. Von den übrigen Zeichnungen geschieht nur kurze Erwähnung, ohne die Verfasser zu nennen; sie werden blos mit Nummern bezeichnet und dabei angemerkt, um welcher Ursache willen sie Denen, so den Preis erhalten, nachgesetzt worden. Auf diese Weise erfährt Jeder durch die korrespondirende Nummer auf der rückgehenden Zeichnung den Platz, welcher seinem Werke angewiesen worden, ohne deshalb öffentlich genannt zu werden.

Man bestimmt keine Größe, kein Format für die Zeichnungen; Jedem steht es frei, das Ganze nach Belieben anzuordnen und zu gruppiren; nur wird bedungen, daß die Figuren wenigstens neun Zoll Leipziger Maß hoch seien, damit sich desto richtiger über Ausdruck, Gestalt, Wissenschaft u. s. w. urtheilen lasse.

Wir empfehlen dringend die größte Einfachheit und Oekonomie in der Darstellung. Alles Unnütze oder Ueberflüssige (man verstehe uns hier wohl), wäre es auch nur ein Nebenwerk und übrigens noch so zierlich, werden wir als einen Fehler betrachten.

Es wird keine Manier vorgeschrieben, in welcher die Zeichnungen verfertigt sein müssen; ein Jeder bediene sich derjenigen, in welcher er sich am Besten geübt fühlt. Auch der Grad der Ausführung sei eines Jeden Neigung und Gutdünken überlassen. Allenfalls ist ein bestimmter, reinlicher Umriß mit der Feder, an welchem die Schatten lavirt, die Lichter entweder ausgespart oder mit Weiß aufgehöht sind, hinlänglich; wer sich aber lieber der Kreide bedienen will oder sich gar mit Farben bedeutender und besser auszudrücken glaubt, mag es immerhin ohne Einschränkung thun.

Wenn Bildhauer konkurriren wollen, auf die wir bei der Wahl des Gegenstandes nicht weniger als auf die Maler Bedacht gehabt haben, so braucht es nicht durch Modelle zu geschehen, sondern sie können ebenfalls nur Zeichnungen einreichen. Diese wird man mit billiger Hinsicht auf die besondern Bedingungen der Bildhauerkunst beurtheilen; man wird keine große Uebung in fleißiger Ausführung oder zierlicher zarter Behandlung, auch nicht künstliche Vertheilung und Abstufung von Licht und Schatten von ihnen fordern und im Wissenschaftlichen aus dem, was blos angedeutet ist, auf die Fähigkeit zu vollenden schließen. Jedoch verlangen wir besonders, daß die Anlage zu einem guten Basrelief darin enthalten sei.

Bei allen eingehenden Zeichnungen, sie seien nun Produkte von Malern oder Bildhauern, wird hauptsächlich die Erfindung unser Urtheil lenken. Es wird als das höchste, entschiedenste Verdienst angerechnet werden, wenn die Auflösung der Aufgabe schön gedacht und innig empfunden ist, wenn Alles bis aufs Geringste motivirt sein wird, wenn die Motive aus der Sache fließen und Gehalt haben. Die naiven Motive werden allemal vor den bloßen Verstands- oder wissenschaftlichen Motiven den Vorzug erhalten, weil sie mehr interessiren und auf das Gemüth wirken.

Nach der Erfindung wird hauptsächlich der Ausdruck, das ist das Lebendige, Geistreiche der Darstellung, in Betracht gezogen. Alsdann erst die Zeichnung und die Anordnung, weil dieses Dinge sind, die schon mehr von der Wissenschaft als vom angebornen Talent abhangen. Bei Licht und Schatten soll vornehmlich auf die Massen gesehen werden. Den Künstler, welcher die Beleuchtung bedeutend zu machen weiß, schätzen wir vorzüglich. Willkürliche, manierirte Beleuchtung, Schlagschatten ohne sichtbare Ursache, wodurch der Künstler blos dem Bedürfniß abhilft oder vielmehr seine Dürftigkeit zu erkennen giebt, und wäre der Effekt noch so groß, kommen als Fehler in Anschlag.

Zum großen Theil übereinstimmend mit dieser unzweifelhaft Goethe-schen Arbeit sind die späteren Anzeigen in dem Intelligenzblatt der (Jenaischen) Allgemeinen Literatur-Zeitung Nr. 76 vom 19. Juni 1799, und in der (Augsburger) Allgemeinen Zeitung vom 3. Juli desselben Jahres, deren Abweichungen von dem hier gegebenen Texte von keinem besonderen Interesse sind. Auf diese folgte dann noch eine vierte Publikation in dem Intelligenzblatt der Allg. Literatur-Zeitung 1799, Nr. 123, mit folgendem Wortlaut:

„Künstler und Kunstfreunde benachrichtigt man hiemit vorläufig, daß unter den verschiedenen Kunstwerken, welche zur Konkurrenz um die im 3. Stück der Propyläen ausgesetzten Preise eingegangen sind, die Arbeiten des Herrn F. Hartmann's aus Stuttgart und des Herrn H. Kolbe aus Düsseldorf am Verdienstlichsten befunden und deswegen Jedem die Hälfte der ganzen als Preis ausgesetzten Summa von 30 Dukaten zugesprochen worden. Alle eingegangenen Zeichnungen und Gemälde sollen baldigst an die Eigenthümer wieder zurückgesendet werden und in nächstfolgendem 5. Stück der Propyläen eine ausführliche Beurtheilung derselben erscheinen. Als Belege werden versprochenermaßen in Kupfer gestochene Umrisse von den beiden gekrönten Zeichnungen beigefügt sein.

Weimar, den 18. September 1799."

Mit der im Eingange erwähnten Abhandlung ist ein Aufsatz Meyer's gemeint: „Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst" in den Propyläen, I. Bandes 1. Stück. S. 20–54; 2. Stück. S. 45–81.

In den Propyläen folgen der vorstehenden „Nachricht" noch die Verse 380—448 aus dem 3. Gesang der Ilias in der Uebersetzung von Voß, mit folgenden Worten eingeleitet: „Da mancher Künstler, wenn er diese Blätter liest, in der Lage sein kann, daß ihm der Homer nicht gleich zur Hand ist, so lassen wir die ganze Stelle hiernächst abdrucken." Den Schluß bildet die Bemerkung: „Es versteht sich, daß bei unserer Preisaufgabe nur die zweite Hälfte der hier abgedruckten poetischen Stelle gemeint sei."

Preisertheilung und Recension der eingegangenen Konkurrenzstücke.

Der ganze Aufsatz (Propyläen, III. Bandes 1. Stück. 1800. S. 130 bis 149) dürfte nach innern Gründen Meyer zum Verfasser haben, wenn Goethe auch nicht ohne Antheil daran sein mag; Boas hat denselben allerdings in seine „Nachträge" zu Goethe (Bd. III. S. 64 ff.) aufgenommen. Wir geben nur kurz den Inhalt an:

Von den eingegangenen neun Arbeiten über das Thema der Scene aus der Ilias, wo Aphrodite dem Alexandros die Helena zuführt, wird den Malern Ferdinand Hartmann aus Stuttgart und Heinrich Kolbe aus Düsseldorf der ausgesetzte Preis zu gleichen Theilen zugesprochen (nicht, wie in den „Tag= und Jahresheften" von 1799 steht, nur dem Ersten), und zwar Diesem in Hinsicht auf die Vortrefflichkeit der Erfindung, dem Andern wegen der vorzüglichen Ausführung im Einzelnen. Alsdann werden auch die sieben übrigen Zeichnungen und Oelbilder eingehend beurtheilt.

Preisaufgabe fürs Jahr 1800.

Propyläen, III. Bandes 1. Stück. 1800. S. 167, 168.

Der gute Erfolg, dessen wir uns bei der diesjährigen Preisaufgabe zu erfreuen gehabt, nährt die Hoffnung, daß ein fortgesetztes Institut dieser Art für die Kunst nicht ohne Nutzen bleiben werde, und wir haben uns daher entschlossen, auf das nächste Jahr denselbigen Versuch anzukündigen.

Damit aber mehrere Künstler zu konkurriren geneigt sein möchten, so sind zwei Aufgaben aus der Ilias gewählt worden, deren jede für sich als ein Aeußerstes gelten kann. Wir wünschen dadurch den eigenthümlichen Neigungen der Künstler dergestalt entgegenzukommen, daß keiner vor dem andern begünstigt sei und jeder sich nun an denjenigen Gegenstand halten könne, den er am Besten zu behandeln glaubt.

Die erste Aufgabe ist der Abschied des Hektor's von der Andromache (Ilias, VI, vom 395sten Vers an).

Die andere, Ulyß und Diomed, welche das Trojanische Lager nächtlich überfallen, den Rhesus mit seinen Gesellen ermorden und die schönen Pferde erbeuten (Ilias, X, vom 377sten Vers an).

Der erste Gegenstand fordert zartes Gefühl und Innigkeit des Gemüths; der Künstler muß aus dem Herzen arbeiten, wenn er ihn gut behandeln, zum Herzen dringen und Beifall verdienen will.

Das Zweite ist von ganz entgegengesetztem Charakter. Ein verwegnes Unternehmen zweier Helden, ihre Kraft, Kühnheit, Vorsicht sollen dargestellt werden. Die Gruppen der erschlagnen Thrazier, als Gegensätze der erbeuteten weißen Pferde gebraucht, werden den Effekt begünstigen.

Es ist hier um malerische Wirkungen zu thun. Es ist ein Bild aufzustellen, welches durch Anordnung, durch Wirkung von Licht und Schatten u. s. w. zu gefallen sucht und die Forderungen der Kunst von dieser Seite befriedigt.

Ohne Weiteres anzudeuten, überlassen wir nun den Künstlern, die günstigsten Momente der Darstellung auszuheben, weil es vorzüglich die Absicht dieser Preisaufgabe ist, das Studium der Motive, das in unserer Zeit theils vernachlässigt wird, theils eine falsche Richtung nimmt, zu empfehlen. Hier ist der Punkt, wo unser Urtheil über die Arbeiten anheben muß.

Die Bedingungen bleiben die vorigen. Wir ersuchen die Künstler, solche in dem dritten Stück der Propyläen nochmals nachzulesen. Wir wiederholen kürzlich nur folgende:

Die Figuren der Zeichnungen oder Gemälde sollen wenigstens acht Zoll hoch sein, damit sich über Formen und Ausdruck desto richtiger urtheilen lasse.

Die Konkurrenzstücke werden vor dem 25sten August 1800 an den Herausgeber der Propyläen nach Weimar, so weit als möglich postfrei, eingesendet.

Der Preis ist 30 Dukaten. Doch behalten wir uns vor, denselben in zwei gleichen oder ungleichen Theilen oder, wenn sich ein Künstler besonders auszeichnen sollte, das Ganze Einem zuzuerkennen. Die sämmtlichen Stücke, auch die gekrönten, werden wieder zurückgesendet. Die motivirten Urtheile nebst den in Kupfer gestochenen Umrissen werden bekannt gemacht. Ein Künstler kann zu den beiden Aufgaben konkurriren.

Die Preisaufgabe [von 1800] betreffend.

Intelligenzblatt der (Jenaischen) Allgemeinen Literatur-Zeitung, 1800. Nr. 160. Den 1. Oktober; (Augsburger) Allgemeine Zeitung, 1800. Nr. 278. Den 6. Oktober; Propyläen, III. Bandes 2. Stück. 1800. S. 97-145. — In den beiden zuerst genannten Zeitschriften wurden in gleichlautender Form zunächst das allgemeine Resultat der Konkurrenz und die Preisertheilung, dann auch die Aufgaben für das nächste Jahr bekannt gemacht. Die Propyläen brachten dann eine spezielle Beurtheilung der Konkurrenzarbeiten, wieder theils aus Zeichnungen, theils aus Oelbildern bestehend, von denen neun den Tod des Rhesus, neunzehn den Abschied Hektor's von Andromache zum Gegenstand hatten. Die Beurtheilung wird nach dem sechsundzwanzigsten Bilde durch einen „Ueberblick" über den gegenwärtigen und den später zu hoffenden Zustand der Kunst in Deutschland unterbrochen, auf welchen dann noch die Bemerkungen über das 27ste und 28ste Bild folgen. — Von Alledem scheint Goethe nur den ersten Abschnitt, „Preisertheilung 1800" (Prop., S. 97-102), und das allgemeine Resumé (das. S. 141-143) verfaßt zu haben, welche beide wir nachstehend mittheilen. Boas hat zwar auch das Uebrige in die „Nachträge zu Goethe's Werken" (Bd. III. S. 86-132) aufgenommen; doch sind für Goethe's Autorschaft weder äußere noch innere Gründe vorhanden. Von Interesse ist übrigens die Vergleichung von Goethe's Antheil an dieser Arbeit mit Schiller's auf denselben Gegenstand bezüglichem Aufsatz „An den Herausgeber der Propyläen" (Propyl., III. Bandes 2 Stück. 1800. S. 146-163, und Schiller's Werke, Th. XV. S. 793-804).

1. Preisertheilung 1800.

Als die Verfasser der Propyläen den Vorsatz faßten, über bildende Kunst, mit welcher sie sich mehr oder weniger ihr Leben hindurch beschäftigt hatten, Einiges öffentlich auszusprechen, waren sie sich ihrer Kräfte wohl bewußt; sie konnten hoffen, Manches mitzutheilen, das den Liebhaber interessirte, den Kenner und den Künstler förderte. Weit entfernt, auf Theorie im strengern Sinne Anspruch zu machen, war ihre Absicht, Konfessionen des Künstlers und Kunstfreundes zu liefern, welche für den Augenblick wirken und dem Philosophen künftig, wenn er mit der Aesthetik mehr im Reinen wäre, als Data dienen sollten, die er nach seiner Ueberzeugung ordnete, aus höhern Quellen ableitete und ihren Werth bestimmte.

Wir haben bisher, was Zeit und Umstände erlauben wollten, geleistet, gedenken auf diesem Wege fortzufahren und erbitten uns auch für die Zukunft den Antheil der Kunstverwandten.

Was uns bei unserm Unternehmen gleich zu Anfang am

Meisten besorgt machte, war die Erfahrung, daß zwischen Künstler und Künstler, Kenner und Kenner, Liebhaber und Liebhaber, nicht weniger wechselsweise unter diesen drei Klassen, unauflösliche Mißverständnisse obwalten. Man darf nur die Kunstsammlungen Rom's in größerer Gesellschaft durchwandelt, man darf nur das griechische Kaffeehaus, die Römische Börse der Künstler, besucht, die Meinungen der Künstler, Ciceronen und Fremden mit einander verglichen haben, so wird man die Hoffnung aufgeben, Gesinnungen so verschiedener Menschen vereinigen zu wollen, die sich nicht leicht weder über das, was geleistet werden soll, noch über das Schätzenswerthe am Geleisteten vergleichen werden. Und wie sollte das auch möglich sein, da Jedermann eine Kunst voraussetzt, ohne sich genauer um ihre Forderungen zu erkundigen, so wie man im Leben den Menschen voraussetzt, ohne viel von ihm zu wissen! Im Einzelnen lobt und verwirft, liebt und haßt man und gelangt nur selten zu einer Art von Uebersicht des Ganzen.

Indessen fand sich manchmal ein Anschein näherer Harmonie, besonders da, wo etwas augenblicklich entstand. Es war eine Zeit, in welcher deutsche Künstler manchmal am Abend sich versammelten, auf der Stelle sich über eine Preisaufgabe verglichen und sie sogleich ausführten. Der Moment belehrte über das im Moment Entstehende; bei diesem geistreichen Spiel schwiegen die Anforderungen, das Verdienstliche wurde erkannt und gelobt, die Unterhaltung war unparteiischer und angenehmer als jemals.

Gewiß ist dieses auch der Gang, den die Kunst in ihren glücklichen Tagen im Großen nimmt. Der Künstler drückt seine Gesinnung mit dem Griffel aus, das Genie stellt eine neue Schöpfung in die Mitte, Kenner und Liebhaber unterhalten sich über das eben Fertiggewordne, das, wenn das Glück will, auf der Stufe der gegenwärtigen Kultur steht. Ein anderer gleichzeitiger Künstler betrachtet das Werk seines Rivalen, eignet sich das Wirksame daraus zu, und so wird eine Arbeit aus der andern hervorgebracht.

Alsdann wandelt die Kunst auf dem rechten Wege zum Ziel, wenn, indem darauf gearbeitet wird, daß ein Kunstwerk vollendet sei, zugleich sich die Aussicht öffnet, daß ein vollkommneres möglich werde.

Solche und verwandte Betrachtungen bewogen uns, jährliche Aufgaben aufzustellen und die Künstler zu deren Bear-

beitung einzuladen. Hierdurch konnten wir hoffen, uns von dem Zustande der Kunst in unserm Vaterlande nach und nach unterrichtet zu sehen und nach unsern Kräften auf den Moment zu wirken.

Schon bei der geringen Anzahl eingesendeter Stücke im vorigen Jahr hatten wir uns mancher angenehmen Erscheinung, mancher interessanten Bekanntschaft zu erfreuen; ungleich mehr aber noch diesesmal, indem die Zahl der Konkurrenzstücke gegen dreißig angestiegen, worunter sich Meisterwerke fanden, die uns für den Augenblick befriedigten, Arbeiten jüngerer Männer, welche uns auf die Zukunft die schönsten Aussichten geben.

Dabei war es uns besonders erfreulich, die meisten Künstler, welche uns voriges Jahr mit ihrem Zutrauen beehrt, auch diesmal wiederzufinden und zu sehen, wie getreulich sie in so kurzer Zeit ihre Talente gesteigert.

Fast hätten wir uns, wir dürfen es wohl gestehen, bei diesem glücklichen Zudrange des geringen Preises geschämt, den wir anzubieten hatten; wir hätten ihn größer, wir hätten ihn vielfacher gewünscht, theils um Künstlern, welchen der erste Preis zuerkannt werden mußte, einen gewichtigern Dank abzustatten, theils um die Accessit honoriren und die wackern Künstler, die solche verdient, gleichfalls nennen zu dürfen.

Allein wir können in unserer Beschränkung uns desto mehr beruhigen, da sowol der Effekt überhaupt als auch die besondern Aeußerungen mehrerer Künstler, welche ihren Arbeiten gefällige Briefe beigelegt, uns von der Uneigennützigkeit, von dem wahren Streben nach Kunst, nach Unterhaltung mit Kunstfreunden über dieselbe, wovon unsere deutschen Künstler belebt sind, hinlänglich überzeugen konnten.

Möge also auch künftig dieser Preis als Anlaß dienen, mehrere Strebende zu einem Zweck zu vereinigen; wogegen unsere Bemühung sein wird, unser Institut sowol ihnen als dem Publikum immer nützlicher zu machen.

Schon gegenwärtig können wir es als ein schönes Resultat ansehen, daß wir vier verdiente Künstler vor ihrem Vaterlande nennen dürfen — die Herren Hartmann und Kolbe, welche voriges Jahr den Preis erhalten, die Herren Nahl und Hoffmann, welchen diesmal der erste Platz zugesprochen worden.

Ehe wir uns nun zu der Recension der eingesandten Werke selbst wenden, haben wir noch Einiges vorläufig anzuzeigen.

Was die Ordnung betrifft, in welcher wir die eingesendeten

Arbeiten ausführen werden, so ist beliebt worden, von dem Tode des Rhesus, welchen Herr Joseph Hoffmann aus Köln eingesandt, dem ein Drittheil des Preises mit zehen Dukaten zuerkannt worden, stufenweise hinunterzusteigen, dann von dem geringsten Abschiede des Hektor's bis zu dem besten Werke der ganzen Sammlung, einer Zeichnung des Herrn Professor Nahl aus Kassel, welchem zwei Drittheile des Preises mit zwanzig Dukaten zugesprochen worden, wieder hinaufzusteigen, so daß Anfang und Ende unserer Recension sich als die Gipfel unserer diesjährigen Ausstellung neben einander zeigen mögen.

Ferner werden wir uns bei Erwähnung der einzelnen Stücke umständlichere Beschreibungen um so mehr zur Pflicht machen, als wir dieses Jahr Umrisse im Kleinen von den Preisstücken, wie es vorjährig geschehen, zu liefern nicht im Stande sind.

Die Schwierigkeit, eine Zeichnung, die im Großen gedacht und ausgeführt ist, ins Kleine zu bringen und solche durch den Kupferstecher nur einigermaßen leidlich darstellen zu lassen, ist überhaupt schon groß genug und wird selten, auch bei hinreichender Zeit und aufgewendeten Kosten, durch ein glückliches und zweckmäßiges Resultat belohnt. In dem gegenwärtigen Falle ist der Versuch gar nicht zu unternehmen.

Herrn Hoffmann's Rhesus, eine reiche Komposition von vielen Figuren, würde sich kaum in Quer-Folio deutlich machen lassen, so wie sich durch einen Umriß Herrn Nahl's Verdienst zwar im Allgemeinen, was die Zusammensetzung betrifft, aber nicht im Einzelnen, wodurch sie sich in Form, Charakter, Reinheit und Geschmack der Ausführung auszeichnet, darstellen ließe.

Hierauf folgt:

2. Recension der eingegangenen Stücke.

Alsdann noch folgende Schlußworte:

Ein nochmaliger allgemeiner Ueberblick über alle aus verschiedenen Gegenden Deutschlands eingegangene Konkurrenzstücke gewährt uns zugleich den Ueberblick über Geist, Kultur und Talent der Nation, wie sie im Fache der bildenden Künste im gegenwärtigen Augenblick herrschen und bestehen. Dieser Ueberblick ist allerdings sehr befriedigend, ja noch mehr, er ist erfreulich. Wir sagen erfreulich; denn Niemand wird ohne frohe Empfindungen bemerken, wie durchaus etwas Wackeres,

Rechtliches, Gutes, meist ein edles und zartes Gefühl, auch selbst bei Denen herrscht, die es in der Kunst eben noch nicht weit gebracht haben. Dieses ist ein guter Grund, aus welchem sicherlich das Schöne und der Geschmack, wenn er gepflegt wird, blühend erwachsen kann. Die gekrönten Künstler und einige andre, die ihnen nahe gekommen sind, haben sich in dem, was wir das Wissenschaftliche der Kunst nennen wollen, so brav und unterrichtet gezeigt, daß sie mit den bessern Künstlern der Nationen, welche jetzt sich des größten Ruhms anmaßen, wohl zu vergleichen sind.

In Hinsicht der Reinheit, Schönheit, des Werthes der Gedanken, der natürlichen, bündigen, anschaulichen Darstellung, der Erkenntniß des Gebiets der Kunst und ihrer Grenzen, kurz, in dem, was den ächten Geist der Kunst, das wesentlich Nützliche derselben ausmacht, indem es die unendlichen Geistesfähigkeiten des Menschen bilden und veredeln hilft, darin haben sie, wir mögen es wol behaupten, aus den oben erwähnten Ursachen mehr gethan, als auch in den am Lautesten gepriesenen Werken jener Andern nachzuweisen ist.

Beklage sich deswegen Niemand unbillig, wie so oft geschieht, über die Langsamkeit, Schwerfälligkeit und das sekundäre Wesen des deutschen Genies, damit nicht unsere jungen Künstler, vom Ruhme der Ausländer geblendet, dieselben nachzuahmen suchen. Dem bescheidenen, wenig ruhmredigen Deutschen ist der Glaube an sich selbst von je her etwas schwer geworden, und doch kann ohne denselben nichts vollkommen wohl gedeihen.

Wollte man nur im Allgemeinen in sich gehen und Vorurtheile über den Zweck der Künste ablegen, welche uns noch aus frühern Zeiten her ankleben und uns wenigstens retardiren, wenn sie auch nicht völlig aufhalten können; würden die Besten, welche das Wort führen, mit uns sich vereinigen, die schädlichen Irrthümer und Schiefheiten im Geschmack des Publikums zu bekämpfen; würden endlich die Mächtigen, nicht mit neuem Aufwand die bildende Kunst begünstigen, nein, die schon vorhandenen Fonds, welche zum Besten derselben bestimmt sind, zweckmäßig verwenden: bald müßten die Früchte davon im Großen, Bedeutenden, Allgemeinen sich zeigen, wie sie sich zur Gewährleistung, daß sie nicht ausbleiben würden, im Verhältniß unserer Bemühungen und unserer kleinen Anstalt gezeigt haben. Der allgemeine Geschmack würde sich unstreitig bald

bessern, wie wir schon in den Urtheilen des Weimarischen Publikums bei der jetzigen Ausstellung gegen die vorjährige mit Vergnügen bemerkt haben. Die Liebe zur ächten Kunst, welche so selten geworden, müßte sich nach und nach wieder vermehren und bald Talente, die jetzt ungenützt, verborgen dahinwelken, sich glänzend entwickeln; ein neuer Tag könnte für die Kunst erwachen, und sie mit ihren schönen Gaben uns erfreuen.

Die neue Preisaufgabe auf 1801.

Propyläen, III. Bandes 2. Stück. 1800. S. 163—165.

Achill auf Skyros.

Achill ist auf Skyros, unter den Töchtern Lykomed's verborgen; Ulyß und Diomed werden abgeschickt, um ihn zu entdecken; unter allerlei Putzwerk bringen sie auch Waffen mit; Achill erfreut sich daran, indessen die Frauen nach den gefälligen Waaren greifen; es entsteht ein kriegerisch Getöse, er rüstet sich zum Kampf und ist entdeckt. Sein Verhältniß zu Deïdamien, der Tochter Lykomed's, die ihn nicht entbehren will, vielleicht auch zu einem Knaben, der Frucht ihrer heimlichen Liebe, die eben jetzt zum Vorschein kommt, macht die Scene interessanter.

Wir greifen dem Künstler nicht vor und sagen nur so viel, daß dieses Sujet nur einen Moment hat, in welchem alle Motive zusammentreffen.

Betrachtet man es näher, so ist es dem Abschiede des Hektor's sehr ähnlich; nur erscheint hier Alles leidenschaftlicher, bewegter und ganz realistisch. Die Umgebungen sind reicher, bedeutender und das Ganze in diesem Sinne für die Kunst günstiger.

Wir können also hoffen, daß die Künstler, die sich dieses Jahr bemüht haben, sich auch zur Auflösung dieser Aufgabe gereizt fühlen werden, so wie unser Wunsch ist, daß noch mehrere dadurch angelockt werden mögen.

Jedes mythologische Werk giebt über die Fabel nähere Auskunft.

Der Kampf Achill's mit den Flüssen

oder, wenn man lieber will: Achill in Gefahr, von den

erzürnten Flüssen überwältigt zu werden. Wir wählten aber jenen Ausdruck, um zu bezeichnen, daß wir mehr den Helden, der ungeheuern Naturkräften widersteht, als den, der ihnen unterzuliegen fürchtet, gebildet sehen möchten.

Diese Aufgabe hat mehrere Momente, in welchen sie gefaßt werden kann. Wir ersuchen daher die Künstler, den 21sten Gesang der Ilias ganz zu lesen. So wie wir bei dieser Gelegenheit jedem Künstler, der mit uns in Verbindung steht oder zu treten geneigt ist, empfehlen, sich die Vossische Uebersetzung des Homer's anzuschaffen, sich an die Sprache derselben zu gewöhnen und diese Werke als den Grundschatz aller Kunst fleißig zu studiren.

Die Bedingungen sind die des vorigen Jahres. Wobei wir nur die Bitte wiederholen, daß die Konkurrenzstücke vor dem 25sten August 1801, so weit als möglich postfrei, anlangen mögen.

Die Ausstellung dauert bis Michael. In der zweiten Hälfte des Oktobers werden die Stücke zurückgeschickt.

Künstler, die uns ihren Geburtsort und ihr Alter anzeigen, auch von ihrem Leben und ihren Studien einige Nachricht geben wollen, werden uns besonders verbinden.

Flüchtige Uebersicht über die Kunst in Deutschland.

Diese Uebersicht bildet den letzten der fünf Aufsätze, welche in den Propyläen (III. 2. S. 97—169) unter der gemeinsamen Ueberschrift „Die Preisaufgabe betreffend" vereinigt und vorstehend (S. 774 ff.) erwähnt oder wörtlich mitgetheilt sind. Nr. 3 dieser Aufsätze ist Schiller's Sendschreiben „An den Herausgeber der Propyläen".

Eine allgemeine Uebersicht über die Kunst an verschiedenen Orten Deutschlands, wie sie uns theils durch die Konkurrenzstücke, theils durch die andern Data hat werden können, glauben wir nützlich mitzutheilen, so fragmentarisch sie auch ist. Möchten freimüthige, einsichtsvolle Einheimische jedes Orts oder Reisende, welche der Sache gewachsen sind, uns bald mit einzelnen, ausführlichen Darstellungen beschenken! Wollte man sie dem Herausgeber der Propyläen mittheilen, so würde derselbe schicklichen Gebrauch davon zu machen wissen.

In Stuttgart und Kassel zeigt sich die glückliche Nachwirkung dessen, was einige Fürsten zu Gunsten der bildenden Künste gethan. Hier findet man das Studium nach der Antike und den besten Modernen an der Quelle. Stil, Form, Symbol der Darstellung, vollendete Ausführung. Die Herren Nabl und Hartmann haben uns davon durch Konkurrenzstücke schönen Beweis gegeben.

In Köln ist uns durch Herrn Joseph Hoffmann das Fortleben einer alten Schule bekannt geworden. Wir hoffen künftig mehr von den dortigen Verhältnissen sagen zu können.

In Düsseldorf zeigt sich der Einfluß eines einsichtsvollen, geschickten und thätigen Lehrers, der eine Galerie, Zeichensammlung und antike Muster die Seinigen benutzen lehrte. Man möchte sagen, daß diese Schule sich für zu viel Praktik und der Einwirkung des mechanographischen Instituts zu hüten habe.

Herr Kolbe, ein vorzügliches Mitglied derselben, wird dieses Jahr nach Paris gehen, wohin ihn unsere guten Wünsche begleiten, mit der Hoffnung, daß er auch von dort her sein Verhältniß zu uns fortsetzen werde.

In Niedersachsen findet man feine Talente, nur sind sie auf dem sentimental-theatralen Wege. Wie kann es aber anders sein, wenn man Empfindung statt der Anschauung geben will und eine fremde Kunst zum Muster derjenigen macht, in welcher man arbeitet!

Sollte nicht durch kaufmännische Spekulation eine Sammlung von Gipsabdrücken, die jetzt vortrefflicher als jemals in Rom für ein leidliches Geld zu haben sind, nach Hamburg oder Bremen geschafft werden können? Man müßte sie zweckmäßig aufstellen und gegen ein billiges Einlaßgeld sehen lassen. Das Kapital würde sich gut verinteressiren und ein nach Norden verbanntes Kunstgenie nicht alles Lichtes entbehren.

In Berlin scheint außer dem individuellen Verdienst bekannter Meister der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am Meisten zu offenbaren.

Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das Allgemein-Menschliche durchs Vaterländische verdrängt.

Vielleicht überzeugt man sich bald, daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören wie alles Gute der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden, in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden.

Man macht Bibliotheken und Galerien den Vorwurf, daß sie durch ihre imposante Gegenwart, durch ein gewisses unzusammenhängendes Zudrängen auf den menschlichen Geist, der reinen Entwicklung des Talents mehr schädlich als förderlich seien.

In Dresden scheint so etwas obzuwalten. Diese feststehenden, zwischen Vollkommenheit und Unvollkommenheit meistens schwankenden Muster einer so großen Galerie, das immer wiederholte Kopiren derselben machen den Geist stillstehen und stocken, indem praktische Fähigkeiten und Einsichten vermehrt werden.

Vielleicht liefern uns die Verfasser der Pirnaischen deutschen Kunstblätter, welche von Einsicht, Unparteilichkeit und Muth schon Proben gegeben, einmal eine genaue Schilderung jenes Zustandes. Wobei nach unserm Rath der ältere Künstler als ein ausgebildetes Individuum mit Achtung behandelt und mit sich selbst verglichen, der jüngere aber ohne Schonung auf die höhern, allgemeinen Forderungen der Kunst hingewiesen würde.

Wenn in Dresden die Gegenwart und Menge großer Kunstwerke den Geist der Künstler fesselt, so scheint in Leipzig der entgegengesetzte Fall eine ähnliche Wirkung hervorzubringen. Seitdem die Winklerische Sammlung den Künstlern und Kunstfreunden nicht mehr zugänglich ist, sind Oeser's Werke fast noch das Einzige, wornach sich ihr Geschmack formt. Und der Einfluß derselben offenbart sich in den Werken, die uns von dort her zugekommen, nicht unbedingt günstig für die Kunst.

In Wien scheint auch das Historische statt des Poetischen, das Allegorische statt des Symbolischen und im Ganzen eine gewisse bequeme Manier zu herrschen. Selbst in den Werken der bessern, berühmten Künstler bemerkten wir oft zu viel Willkürliches, zu wenig strenge Beobachtung der Regeln, Vernachlässigung des Wissenschaftlichen; mehr das Bestreben, dem Auge zu gefallen, als den Geist zu befriedigen.

Es wäre zu wünschen, daß vornehmlich die jüngern Studirenden sich nach alten ernsten, sorgfältig geendeten Mustern üben möchten; denn sie haben weniger Gefahr, in Härte oder Trockenheit zu verfallen, als in das Aufgelöste, Charakterlose.

Berichtigende und bestimmende Data von dem gegenwärtigen Zustande deutscher Kunst, sowie Nachrichten von dem Fortschreiten derselben werden wir gern aufnehmen und benutzen.

[Nachricht über die Preisertheilung 1801.]

Intelligenzblatt der (Jenaischen) Allgemeinen Literatur-Zeitung, 1801. Nr. 234. Den 9. Dez. Unterzeichnet: „Weimar, d. 1. Dez. 1801. v. Göthe."

Der in den Propyläen für dieses Jahr ausgesetzte Preis von 30 Dukaten auf die beste Zeichnung, die Entdeckung Achill's unter den Töchtern Lykomed's und den Kampf Achill's mit den Flußgöttern darstellend, ist abermals unter die Herren Nahl zu Kassel und Hoffmann zu Köln in gleichen Theilen vertheilet worden.

Für das nächste Jahr wird Perseus und Andromeda, ein Gegenstand, der sich sowol plastisch-symbolisch ins Enge ziehen, als malerisch-historisch mit poetisch-allegorischer Ausbreitung in großer Komposition darstellen läßt, aufgegeben.

Sodann wird eine zweite Konkurrenz eröffnet, wobei den Künstlern überlassen bleibt, den Gegenstand zu wählen. Auch diese Werke sollen nach Grundsätzen der Kunst verglichen und Demjenigen, welcher die vornehmsten Bedingungen erfüllt, ein Preis zugesprochen werden.

Die ganze hiezu ausgesetzte Summe beträgt sechzig Dukaten, welche man nach Befinden zu vertheilen sich vorbehält.

Das Nähere wird ein die diesjährige Ausstellung betreffendes Programm bekannt machen, welches nebst dem dazu gehörigen Kupfer den Jahrgang 1802 der Allgemeinen Literatur-Zeitung eröffnen wird.

Weimarische Kunstausstellung von 1801 und Preisaufgaben für 1802.

Extrabeilage zu dem ersten Quart. der (Jen.) Allgem. Literatur-Zeitung, Jahrg. 1802. (XXVIII Seiten.) Nebst zwei Abbildungen auf einer Kupfertafel. Unterzeichnet: „Im Namen der vereinigten Kunstfreunde. J. W. v. Göthe. Weimar, den 1. Januar 1802." (Auszugsweise mit verschiedenen Aenderungen auch im Journal des Luxus und der Moden, 1802. März. S. 113—135.)

Da auch an dieser Arbeit Meyer den größten Antheil hat, so beschränken wir uns auf die Mittheilung derjenigen Abschnitte, in denen Goethe als Verfasser kenntlich wird, und auf eine kurze Inhaltsangabe des Uebrigen.

I. Kunstausstellung von 1801.

1. Vorerinnerung.

Die dritte, im so eben verflossenen Jahre zu Weimar gegebene Kunstausstellung hat Denenjenigen, die sie veranlaßten, sowol als dem nächsten Kreise so viel Vergnügen und Nutzen gewährt, daß wir den konkurrirenden Künstlern dafür den besten Dank schuldig sind und wünschten, ihnen ein Gleiches dagegen leisten zu können.

Verdiente Männer, die wir von den vorigen Jahren her kannten, haben uns von ihrem Beharren, ihrem Fortschreiten im Guten und Rechten überzeugt; mehrere vorzügliche Künstler haben wir diesmal zuerst kennen lernen, unsere Einsicht in die Gesinnung der Einzelnen, in die Richtung des Ganzen ist klärer und genauer geworden. —

Die Arbeiten einiger Künstler, die in Paris studirten, haben uns auch dorthin einen Blick vermittelt, der, wenn er sich ferner aufklärt, uns in den Stand setzen wird, über die Neigung des Kunstsinnes daselbst etwas Bestimmtes zur Leitung unserer vaterländischen Künstler, welche nach jenem Orte nunmehr unwiderstehlich hingezogen werden, vielleicht nächstens zu äußern.

Eine allgemeine Uebersicht der Ausstellung, bei welcher nicht allein Konkurrenzstücke, sondern auch andere Arbeiten aufgenommen worden, giebt folgendes Verzeichniß, welches wir aus Bequemlichkeit des kunstliebenden Publikums drucken ließen und hier um so mehr abermals mittheilen, als nach den Buchstaben, womit auch die zurückgeschickten Arbeiten bezeichnet worden, jeder Künstler die Beurtheilung, welche ihn betrifft, aufsuchen kann.

Hierauf folgt:

2. Verzeichniß der sämmtlichen ausgestellten Kunstwerke. 3. Beurtheilung der eingesendeten Arbeiten im Einzelnen. 4. Antike Basreliefe, Achill auf Skyros vorstellend. 5. Ueber die Motive der beiden Aufgaben überhaupt und inwiefern sie genutzt worden. 6. Ertheilung des Preises. 7. Tod der Lukretia von Herrn Langer Sohn aus Düsseldorf.

II. Aufgaben fürs laufende Jahr. 8. 9. Speziellere Ausführung der Gründe, welche für die Wahl der bereits (S. 779 ff.) genannten Aufgaben bestimmend gewesen sind. 10 bis 15 Geschäftliche Mittheilungen: über die für das nächste Jahr eintretende Konkurrenz, resp. die Kunstausstellung, über die Aufnahme von Bildern und Zeichnungen aller Art zu der letzteren, über die Erhöhung des ausgesetzten Preises auf sechzig Dukaten, Veröffentlichung der Namen der konkurrirenden Künstler, Vervielfältigung etwa eingesendeter Umrisse der Zeichnungen oder Bilder durch Kupferstiche.

Hiernächst schließt das Ganze wie folgt:

Und so hätten wir denn dieser Verbindlichkeit, die wir uns gegen Künstler und Publikum auferlegt, zum dritten Mal nach unserm besten Vermögen, insofern es Zeit und Umstände erlauben wollten, Genüge geleistet. Wir schließen mit dem Wunsche, daß diese kleine Anstalt sich immer mehr ausbreiten möge.

Haben wir uns durch unser redliches Bemühen Widersacher aufgeregt, so ist das ein unvermeidliches Schicksal jedes neuen Unternehmens, und wir können uns, bis sich Alles mehr aufklärt, indessen manches wackern Freundes und Theilnehmers erfreuen. Möchten doch Alle nach dem Zwecke hinsehen, der von mancher Seite her erreicht werden kann. Der Kunst nach innen Ernst und Würde, nach außen Ehre und Vortheil zu erhalten und zu verschaffen, darauf dringen wir; und sollte nicht jeder Künstler und Kenner und Liebhaber dazu mitwirken wollen? Mag man doch in einzelnen Meinungen von einander abweichen, ja, mag man in Absicht auf Maximen, von denen man ausgeht, einander völlig entgegenstehen, man arbeitet dennoch in einem Kreise und wol gar nach einem Punkt. Mag der Eine sich mehr gegen das Natürliche, der Andere mehr gegen das Ideale neigen, bedenke man doch, daß Natur und Ideal nicht mit einander im Streit liegen, daß sie vielmehr beide in der großen lebendigen Einheit innig verbunden sind, nach der wir so wunderbar streben, indem wir sie vielleicht schon besitzen.

Weimarische Preisvertheilung [1802].

(Jen.) Allg. Literatur-Zeitung, 1802. Intelligenzblatt Nr. 200. Den 13. Novbr. Unterzeichnet: „Weimar, den 1. Nov. 1802. Göthe."

Unter den dieses Jahr eingesendeten Arbeiten haben sich zwei besonders ausgezeichnet: Perseus und Andromeda von Herrn Hummel in Kassel und eine Landschaft von Herrn von Rohden ebendaselbst. Zwischen Beiden ist der ausgesetzte Preis von 60 Dukaten getheilt worden. Wie nun die Entwicklung der Verdienste, die wir in diesen und andern Werken gefunden, als Beilage zur A. L.-Z. nächstens von einem Kupfer begleitet erscheinen wird, so setzen wir für das kommende Jahr den gleichen Preis aus, und zwar wünschen wir von dem Historienmaler die Darstellung der Fabel, wie Ulyß den Kyklopen durch Wein besänftigt und hintergeht, und von dem Landschaftsmaler die Küste der Kyklopen nach Homerischen Anlässen behandelt. Die Bedingungen, welche übrigens dieselben bleiben, sollen bei Gelegenheit des Programms wiederholt werden.

Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1802 und Preisaufgaben für das Jahr 1803.

Extra-Beilage zum I. Quartal der (Jenalschen) Allgemeinen Literatur-Zeitung vom Jahre 1803 (X Seiten). Mit 1 Kupfertafel. Datirt: Weimar, d. 1. Jan. 1803, mit der Unterschrift: „Im Namen der vereinigten Kunstfreunde J. W. v. Göthe." — Inhalt:

I. Kunstausstellung von 1802. — Auf eine geschäftliche „Vorerinnerung" folgt ein „Verzeichniß der sämmtlichen ausgestellten Kunstwerke", nach sechs Gruppen gesondert: A. Perseus und Andromeda; B. Landschaften; C. Außerordentlich eingeschickte Stücke; D. Aeltere Werke; E. Kupferstiche; F. Verschiedenes. Daran schließt sich eine Beurtheilung der Konkurrenzbilder, deren zwölf für „Perseus und Andromeda", sechzehn für die „Landschaft" eingegangen waren, sowie eine solche über die in den Abtheilungen C, D und E enthaltenen Bilder — Alles in der Weise, daß man ohne Bedenken Meyer als den Verfasser ansehen darf.

II. Preisaufgabe auf 1803. — Die allgemeinen Gedanken, welche hier entwickelt werden, die Bemerkungen über Sage und Homerische Dichtung, endlich die Erwähnung der Beendigung von „Benvenuto Cellini" lassen Goethe als Verfasser vermuthen, daher hier die wörtliche Mittheilung folgt:

Preisaufgabe auf 1803.

Ulyß, der den Kyklopen hinterlistig durch Wein besänftigt, sei die erste Aufgabe für den Künstler, der sich mit menschlichen Gestalten beschäftigt, **die Küste der Kyklopen, nach Homerischen Anlässen**, die andere für den Landschaftsmaler.

Da wir uns wieder zu Homerischen Gegenständen gewendet, finden wir nöthig, hierüber Einiges zu äußern.

Ohne Zweifel waren die ältesten plastischen Künstler in einer vortheilhaften Lage, da sie, näher an den ältern Sagen, zugleich mit den Dichtern aus einer Quelle schöpfen konnten. In einer Zeit, wo Sagen entstehen, wirken große Naturkräfte, und der frische menschliche Geist arbeitet sie gewaltig aus. Steigt nach und nach die Kultur und der Künstler ergreift unmittelbar diesen Schatz, so kann er ihn nach den Erfordernissen seiner Kunst am Eigenthümlichsten ausbilden. Der plastische Künstler hält sich zunächst an die physische Erscheinung, der Dichter läßt in seinen Werken auch das Unsichtbare, Geist, Gefühl, Sitten und Phantasie, doch immer auch nach seiner Weise gestaltet, auftreten.

Empfängt nun späterhin der bildende Künstler seinen Stoff vom Dichter oder vom Geschichtschreiber, so findet er sich in beiden Fällen verkürzt; denn in jenem Falle ist es schwer, die reine Sage aus der poetischen Bearbeitung wiederherzustellen, und in diesem schwer zu beurtheilen, ob man statt einer einfachen plastischen That eine zusammengesetzte Begebenheit wähle, welche eigentlich nicht gebildet werden kann.

Wollte hierüber uns ein gründlicher Alterthumsforscher historisch belehren und zeigen, wie die Künste in frühern Jahrhunderten von einander unabhängig gewirkt, wie jede sich sowol in Geist als Technik besonders gegründet und ausgebildet, so würde aus einer solchen allgemeinen Ueberzeugung viel Gutes für den Erklärer und den Nacheifrer des alten Kunstwerks jeder Art entspringen.

Wenn nun aber auch diese Behauptung von jenen Zeiten gelten mag, so finden sich doch unsere Künstler, die sich über das gemeine Wirkliche erheben wollen, in einem andern Falle; sie bedürfen des Dichters, um sich in die Zeiten der reinen, hochkräftigen Natur hinzuempfinden, sie kehren erst an seiner Hand zu der Einfalt zurück, ohne welche die wahre Kunst nicht bestehen kann. Er versetzt sie erst durch seine magische Gewalt

in den Zustand, der zugleich natürlich und künstlich, zugleich sinnlich und geistig ist.

Kann nun also der neuere bildende Künstler des Dichters als Mittelmannes nicht wohl entbehren, so wird doch immer am Räthlichsten bleiben, sich an den ältesten zu halten, der wahrscheinlich unmittelbar aus der Sage geschöpft, bei dem sie zwar schon dichterisch ausgebildet, aber noch nicht durch spätere Denkweisen umgebildet oder gar mit fremden Zierrathen entstellt worden.

In diesem Sinne wünschen wir, daß die Künstler, die zu unserer Anstalt einiges Zutrauen hegen, sich dem Homer aufs Neue ergeben, welches wir mit so mehr Zuversicht thun dürfen, als sich die Deutschen einer, durch die so ernste, anhaltende und glückliche Arbeit unsers vortrefflichen Voß immer höher gesteigerten Uebersetzung vor andern Nationen rühmen können.

Uebrigens wird der Künstler, der sich mannichfaltig auszubilden gedenkt, sehr wohlthun, die prägnanten Momente der griechischen Tragödie und der Mythologie, wie sie uns auch überliefert wird, bezüglich auf bildende Kunst aufzusuchen, und Alles, was von diesem Bestreben zeugt, wird uns willkommen sein.

Was die Einrichtung überhaupt betrifft, bleibt Alles, wie es am Schlusse des vorjährigen Programmes weitläufig angezeigt worden. Wie denn auch für dieses Jahr abermals sechzig Dukaten ausgesetzt sind.

Wir wünschen lebhafte Bewerbung und gedenken indeß bei Freunden der Kunst durch die Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini, von ihm selbst verfaßt, nunmehr vollständig übersetzt und mit einem Anhange begleitet, nicht weniger durch Manches, bezüglich auf Kunstgeschichte des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, unser Andenken zu unterhalten.

Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1803 und Preisaufgabe für das Jahr 1804.

Extra-Beilage zum ersten Quartal der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung, 1804. (XXIV Seiten.) Mit einer Kupfertafel. Unterz.: „Weimar, d. 1. Jan. 1804. J. W. v. Goethe, im Namen der vereinigten Kunstfreunde." — Das Ganze zerfällt in sechs Abschnitte: I. Vorerinnerung; II. Verzeichniß der sämmtlichen ausgestellten Kunstwerke; III. Beurtheilung der eingesendeten Arbeiten im Einzelnen, und an diese Beurtheilung sich anschließend die Abhandlung über Polygnot's Gemälde in der Lesche zu Delphi (oben S. 238—268); IV. Preisertheilung; V. Rückblick; VI. Preisaufgabe fürs laufende

Jahr. — Welchen Antheil Goethe an diesen Arbeiten hat, geht zum Theil aus seinem Briefe an Schiller vom 2. Dezember 1803 hervor. „Mich beschäftigt", schreibt er dort, „jetzt das Programm, das in zwei Theile zerfällt, in die Beurtheilung des Ausgestellten und in die Belebung der Polygnotischen Reste. Jenen ersten Theil hat Meyer zwar sehr schön vorgearbeitet, indem er alles zu Beherzigende trefflich bedacht und ausgedrückt hat; doch muß ich noch einige Stellen ganz umschreiben, und das ist eine schwere Aufgabe." — Daß Goethe ferner Verfasser der auf Polygnot bezüglichen Arbeit ist, wurde bereits an einer andern Stelle dieses Theiles nachgewiesen, wo sich die ganze Abhandlung vollständig abgedruckt findet (S. 231—268). Dagegen wäre es zu gewagt und von zu unsicherem Erfolge, wenn man die Stellen ausfindig machen wollte, welche Goethe an Meyer's Aufsatz geändert hat. Es scheint jedoch, daß die Abschnitte I, IV, V und VI Goethe zum eigentlichen Verfasser haben; und wir lassen sie daher, mit Ausnahme des ersten, der wesentlich geschäftlichen Inhalts, nachstehend in wörtlichem Abdruck folgen. Ueber die im Abschnitt III unter Nr. 15 enthaltene, S. 234 in der Vorbemerkung zu Polygnot's Gemälden erwähnte kurze Beurtheilung der Riepenhausen'schen Bilder verweisen wir auf Seite 862.

IV. Preisertheilung.

Haben wir nun oben die sämmtlichen eingesandten Kunstwerke nach unserem besten Vermögen dem Zwecke gemäß darzustellen und nach unserer besten Einsicht zu beurtheilen gesucht, so sei es vergönnt, uns nochmals zu der Wagnerischen Zeichnung zu wenden, welcher aus oben schon angeführten Gründen der Preis zuertheilt worden, wobei wir noch Folgendes zu erinnern finden.

Sollte man nämlich einige Aehnlichkeit gedachter Zeichnung mit dem Flaxmanischen Entwurf von ebendiesem Gegenstande bemerken wollen und die Arbeit unseres Freundes ungünstiger deshalb ansehen, so empfehlen wir die Beherzigung nachstehender Betrachtungen, welche in manchem Sinne hier einen Platz verdienen.

Flaxman's Entwürfe zum Homer, Aeschylus und Dante, welche jetzt eben in Deutschland mit lebhaftem Betrieb kopirt und verbreitet werden, sind allerdings Produkte eines Künstlers von Geist und Talenten; doch müssen wir bei aller Achtung, welche wir für dieselben hegen, beiläufig anmerken, daß, überhaupt genommen, ihnen doch etwas zu viel Ehre widerfährt. Wenn indessen eine Auswahl der besten dieser Entwürfe gemacht werden sollte, so wäre zuverlässig das Blatt, wo Odysseus dem Polyphem Wein in die Schale gießt, nicht darunter begriffen. Gleichwol wird man an demselben doch auch den vernünftigen

Künstler nicht verkennen, der seinen Gegenstand von der rechten Seite anfaßt; und so wäre es kein Wunder, wenn eines andern wackeren Künstlers Arbeit, der ungefähr von demselben Standpunkt ausgegangen, mit der Flaxmanischen im Allgemeinen zusammenträfe.

Indessen würde Wagner's Verdienst in unsern Augen im Geringsten nichts verloren und wir ihm dennoch mit völliger Ueberzeugung den Preis ertheilt haben, wenn er auch wirklich Flaxman's Entwurf seinem Werke zum Grund gelegt hätte.

Denn der Künstler hat das Recht, ja die Pflicht, das unvollkommen Gebildete als Stoff zu behandeln und sich es anzueignen, als wenn es von Hause aus sein gehörte. Er leistet allerdings etwas Rühmliches, wenn er einem flüchtigen, mangelhaften Entwurf mehr Gehalt verleiht, die Anordnung verbessert, die Charaktere mehr bestimmt und entwickelt. Wer hingegen aus einem guten Kunstwerke borgt und das Erborgte ebenso unzweckmäßig anwendet als verschlechtert darstellt, setzt sich dem schärfsten Tadel aus; denn er zeigt schwache Fähigkeiten und ist auf dem geraden Wege zur Pfuscherei begriffen.

V. Rückblick.

Verschiedene Kunstfreunde, ja mehrere von den preiswerbenden Künstlern selbst haben die oftérwähnte Preisaufgabe für ein der bildenden Kunst beinahe unauflösliches Räthsel halten wollen, worüber wir denselben einige Erklärung schuldig sind. Bei dieser Gelegenheit dürfte es nicht unzweckmäßig sein, auch von allen bisherigen Preisaufgaben kurze Rechenschaft abzulegen, ja selbst über die Ursachen, warum man dieses Institut begründete, ein Wort zu sagen.

Der Hang zum Historischen, zum Sentimental-Unbedeutenden und zum Platt-Natürlichen schien in der Kunst immer mehr um sich greifen zu wollen; man suchte daher in den Propyläen auf die großen Vortheile einer sorgfältigen Wahl günstiger Gegenstände den Künstler aufmerksam zu machen; allein es zeigten sich gleich anfangs so viele Mißverständnisse, daß wir uns überzeugten, hier sei weder ein gedrucktes Wort noch eine Erläuterung desselben hinlänglich, man müsse zur That schreiten und Andere dazu auffordern. Durch Aufgaben glaubte man dem Künstler die Wahl zu erleichtern, seine Thätigkeit auf

ein sicheres Ziel zu richten und bei Gelegenheit dasjenige deutlich und wiederholt auszusprechen, was an und für sich, einmal als Anleitung aufgestellt, nicht einen Jeden anzumuthen schien.

Weil aber die höhern Gegenstände, poetisch und heroisch, wie sie sein mögen, doch immer wieder in höhere und niedere Eintheilungen zerfallen, so sollte bei den Aufgaben eine allmähliche Steigerung beobachtet und der Künstler stufenweise in die vielleicht nicht einem Jeden bekannten Wege gelenkt werden.

Bei der ersten Aufgabe im Jahr 1799, Aphrodite, dem Paris die Helena zuführend, verlangte man von den konkurrirenden Künstlern keinesweges die Darstellung dieser Figuren in ihrer ganzen Herrlichkeit, wie etwa die idealischen Typen der Antike sie uns zeigen; diese Forderung wäre allerdings viel zu groß gewesen; sondern man wählte den Gegenstand vornehmlich darum, weil er zu einem anmuthigen Bilde Gelegenheit gab. Falls der Künstler, Maler oder Bildhauer, Kunstfertigkeit mit Geschmack verband, so war er durchaus begünstigt und in kein ganz fremdes Feld gewiesen. Der Gegenstand ist gefällig, poetisch, er läßt sich deutlich darstellen, und höhere Anforderungen als diese wurden vors Erste nicht gemacht.

Beide Aufgaben im Jahr 1800 beabsichtigten schon höhere Kunstzwecke. Bei Hektor's Abschied von Andromache kam es vornehmlich darauf an, durch Innigkeit, Zartgefühl und lebendigen Ausdruck an das Gemüth zu sprechen. Die Charaktere waren nicht weniger edel, die Figuren gegenseitig in einem schönen menschlichen Verhältniß. Hiernächst durfte man auch von den Nationalanlagen der Deutschen für diesen Gegenstand Vortheile erwarten, welche Vermuthung durch den Erfolg wirklich bewährt worden.

Der andere Gegenstand, Odysseus und Diomedes, welche die Pferde des Rhesos rauben, sollte diejenigen Talente begünstigen, denen Bewegung, Kraft und That besser darzustellen gelingt als stille Rührung des Gemüths. Dieser Gegenstand war ebenfalls völlig bequem und konnte den geschicktesten Künstler würdig beschäftigen, indem er Gelegenheit zu interessanten Gruppen und gewaltigen Wirkungen von Licht und Schatten gab. Nicht weniger günstig kontrastirten die Figuren in Hinsicht ihres Charakters.

Die erste Preisaufgabe von 1801 sollte mehr als eine der vorhergegangenen das künstlerische Erfindungsvermögen in Thätigkeit setzen; denn das romantisch-heroische Sujet, Achilleus

in Skyros, ist reich, und es entwickeln sich aus demselben Motive der verschiedensten Art.

Achilleus im Kampf mit den Flußgöttern ist unstreitig eine Aufgabe noch höherer Art; weil sie aber, man möchte wol sagen, auf der Grenze des Erhaben-Poetischen und Phantastisch-Wunderbaren steht, so will sie nicht nur vom Künstler klar gedacht, sondern auch die Darstellung derselben mit einem glücklichen Griff des Geschmacks gehascht sein. Welches wir für die Ursache halten, daß keine der eingegangenen Darstellungen volle Befriedigung gewährte.

Man beliebte deswegen für das Jahr 1802 den ganz reinen Gegenstand, Perseus und Andromede, der ebenfalls sehr hoch steht und mit dem Wunderbaren, Schönen und Anmuthigen noch das Pathetische verbindet.

Endlich wurde durch die Aufgabe fürs vergangene Jahr beinahe das ganze Vermögen der Kunst in Anspruch genommen — einer rohen, plumpen Riesenkraft schlaue Klugheit und muthiges Erkühnen gegenüber.

Soll dieser Gegenstand wahr und treffend dargestellt werden, so muß der Künstler ahnen lassen oder bedeuten, daß der ungeschlachte Riese dem weisen Helden unterliegen müsse. Dadurch wird dem Beschauer eine große Wahrheit und Lehre symbolisch vor die Augen gebracht und ins Gemüth geprägt.

Wenn Menschen gegen Elemente kämpfen oder, von solcher Gewalt bedrängt, sich zu retten suchen, finden sich immer die günstigsten Gegenstände für bildende Kunst. Raphael gewann auf diesem Felde den Stoff sowol zur Sündfluth als zum Brand des Borgo.

Auch unsere Aufgabe, wenn sie im höchsten Sinne genommen wird, gehört eigentlich zu derselben Art. Dort erscheinen Menschen in Gefahr und trachten auf verschiedene Weise, sich der Gewalt roher Naturkräfte zu entziehen; hier sucht Odysseus mit listig-besonnenem Muth Polyphemos' Uebergewalt zu bändigen. Das Element senkt sich schon und weicht der Manneskraft.

Oben erwähnte Bilder mögen vielleicht mehr Pathos, mehr sinnlich und herzlich Rührendes enthalten; unsere Aufgabe hingegen würde bei ebenso vortrefflicher Ausführung ohne Zweifel ergetzender für die heiteren, unabhängigen Gemüthskräfte sein. Ihr kommt zu Statten, daß in Polyphemos das Element personifizirt erscheint und der so herrlich kontrastirende

Charakter des Odysseus als triumphirende Hauptfigur des ganzen Bildes dem Künstler nicht geringen Vortheil gewährt.

Hingegen bleiben die Gesellen, wiewol für sich interessant genug und zur Bedeutung unentbehrlich, doch in Absicht auf Ausdruck des Alters, des Geschlechts, der Bewegung, der Leidenschaft weniger mannichfaltig und anziehend darzustellen als die Figuren, welche von einer Wasser- oder Feuersnoth bedrängt werden.

VI.

Preisaufgabe fürs laufende Jahr.

Wir haben uns im Vorhergehenden blos deswegen umständlicher über Einiges erklärt, weil wir das Menschengeschlecht, vom Elemente des Wassers bedrängt, zur Aufgabe für das laufende Jahr ausgewählt haben. Man mag sich diese Bedrängniß nun als allgemeine oder besondere Ueberschwemmung, als Austreten eines Berg- oder Thalstromes, als Zerreißen eines Dammes oder sonst denken — jede Bearbeitung soll von uns wohl aufgenommen sein, welche die höchsten und mannichfaltigsten Motive der Thätigkeit und des Leidens in gebildetem Kunstsinne vorzulegen weiß.

Womit wir uns denn Gönnern und Freunden in Hoffnung einer öftern Unterhaltung zu geneigtem Andenken und Antheil empfehlen.

Ueber den Maler des prämiirten Bildes erschien gleichzeitig mit der vorstehenden Publikation folgende Mittheilung in dem Intelligenzblatt der Jenaischen Allgem. Lit.-Ztg., 1804. Nr. 6, unter dem Strich, unterzeichnet: W. K. F., welche nach den Briefen Goethe's an Eichstädt vom 31. Dez. 1803 und vom 7. Jan. 1804 jedenfalls von Goethe herrührt und deren Einfügung an dieser Stelle am Zweckmäßigsten erscheint:

Einiges von dem Lebens- und Kunstgange Herrn Martin Wagner's.

Herr Wagner ist in Würzburg geboren und ein Sohn des dortigen Hofbildhauers, nun sechsundzwanzig Jahre alt. Sein Vater widmete ihn der bildenden Kunst, wozu er schon sehr

früh große Neigung blicken ließ. Man wollte ihn erst durch die Schulen durchgehen lassen, damit er einige einleitende Kenntniß der alten Geschichte und Poesie sich erwürbe; allein er fand bald, daß ihn dieser Weg zu langsam zu seinem Zweck führe, verließ das Gymnasium und zeichnete bis in sein neunzehntes Jahr unter väterlicher Leitung nach Gips und Anatomie, in den ersten Jahren noch unentschlossen, ob er Maler oder Bildhauer werden wolle, bis er endlich die Malerei wählte.

Des damaligen Herrn Koadjutors, gegenwärtigen Erzkanzlers kurfürstl. Gnaden empfahlen denselben nach Wien, wo er unter Leitung des Hn. Direktor Füger's fünf Jahre an der Akademie der bildenden Künste den Studien nach der Natur und den Antiken oblag, nicht weniger einige Gemälde der Galerie kopirte und sich zuletzt in eigenen Kompositionen versuchte. Nachdem er deren mehrere gezeichnet, malte er sein erstes eignes Bild, das die Rückkehr Mariens mit den Weibern und Johannes von dem Grabe vorstellt.

Im vorigen Jahre, als dem letzten, welches er zu Wien zubrachte, erhielt er den ersten Preis (die Aufgabe war: Aeneas, der die Venus um den Weg nach Karthago befragt), kehrte darauf in seine Vaterstadt zurück und begab sich von da zu Anfang des verflossenen Septembers nach Paris. Wir wünschen ihm Kräfte aller Art, um seinen dortigen Aufenthalt möglichst zu nutzen und sodann eine Wallfahrt nach Rom anzutreten, wo Einer, der so Vieles mitbringt, sich geschwind zu Hause finden und seinem Vaterlande für jede Aufmunterung und Unterstützung den tausendfachen Werth dereinst erstatten wird.

[Rechtfertigung.]

Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung, 1804.
Nr. 4, unter dem Strich. Unterzeichnet: W. K. F.

Wir vernehmen, daß man, besonders von Seiten verschiedener Künstler, unsere Urtheile über die Bewerbstücke überhaupt allzu nachsichtig finden will. Wir haben uns hierüber zwar schon öffentlich erklärt; allein wir können nicht verlangen, daß Jedem alles von uns Gesagte immer gegenwärtig sei. Insofern also ein Vorwurf wiederholt wird, so ist ja auch wol demselben wiederholt zu begegnen erlaubt.

Kunst und Künstler sind beim Urtheilen nothwendig zu

unterscheiden. Von der Kunst kann, was immer in ihren Grenzen liegt, Alles verlangt werden; an den Künstler hingegen darf man in unsern Tagen keine zu hohe Forderungen machen, weil er mehr als jemals mit Hindernissen zu kämpfen hat und äußerst selten Gelegenheit zu bedeutenden Arbeiten findet. Wer daher nur Leidliches zuwege bringt, verdient schon geneigte Aufnahme; wem Gutes gelingt, der ist schon alles Lobes werth. Wesentliche Fehler haben wir niemals verschwiegen, aber auch schwache Bemühungen nicht mit beleidigender Verachtung zurückschrecken wollen; vielmehr hielten wir es für Pflicht, uns um die Zustände der Künstler zu erkundigen und, insofern es unsern eingeschränkten Kräften möglich war, günstig darauf zu wirken.

Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1804 und Preisaufgabe für das Jahr 1805.

Extra-Beilage zur Jenaischen Allgem. Lit.-Ztg. 1805, I. Quart. (XII Seiten). Mit 1 Kupfertafel. Unterzeichnet: „Weimar, den 1. Januar 1805. J. W. v. Goethe, im Namen der Weimarischen Kunstfreunde." — Diesem Programm war bereits in Nr. 137 des Intelligenzblatts der J. A. L.-Z. von 1804 eine kurze Anzeige ohne Unterschrift vorangegangen, daß kein Preis ertheilt, für das nächste Jahr aber die doppelte Summe als Preis ausgesetzt sei. Außerdem wurde das Thema für 1805 — ein beliebiger Gegenstand, aus den Arbeiten des Herkules zu wählen, — angegeben. Das Programm selbst ist größtentheils von Meyer verfaßt; wenigstens schreibt Goethe an Knebel am 20. März 1805: „Deine Zufriedenheit mit dem diesjährigen Programm macht mir viel Freude, doch gehört das Lob, das Du ihm beilegst, eigentlich Meyern allein; denn meine Redaktion dabei will nicht viel heißen." Auch die betreffende Korrespondenz mit Eichstädt (Goethe's Briefe an Eichstädt, S. 111—113) hat dies bestätigt und berichtet nur von einer Einschaltung Goethe's über Mannlich's Zeichenbuch (s. dies. S. 811). — Das Programm zerfällt in folgende vier Abtheilungen: I. Vorerinnerung; II. Verzeichniß der ausgestellten Kunstwerke; III. Beurtheilung der eingesendeten Arbeiten im Einzelnen; IV. Preisaufgabe fürs laufende Jahr.

Siebente Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1805.

Extra-Beilage zum ersten Quartal der Jenaischen Allg. Lit.-Ztg. 1806. (XII Seiten). Datirt: Weimar, d. 1. Januar 1806. Unterzeichnet: „J. W. v. Goethe, im Namen der vereinigten Kunstfreunde." — Die Anordnung des Materials ist ähnlich wie früher, nur daß eine

„Vorerinnerung" fehlt, also: I. Preisertheilung; II. Verzeichniß der ausgestellten Kunstwerke; III. Beurtheilung der eingesendeten Arbeiten im Einzelnen. Beigegeben ist ein schwarzer Kupferstich, den Umriß des prämiirten Bildes „Herkules reinigt den Stall des Augias" darstellend. Das Ganze schließt mit nachstehenden Worten, die schon darauf vorbereiten, daß diese Ausstellung die letzte sein werde: „Für das laufende Jahr bleibt unsere Ausstellung geschlossen. Inzwischen gedenken wir uns mit Freunden der Kunst und Natur über die Farben zu unterhalten. Vielleicht richten wir künftig unsere Preisaufgaben gegen diese nicht genugsam beachtete Seite der Kunst." — Diese Worte sind wol für Goethe in Anspruch zu nehmen; dafür, daß er auch etwas von dem Uebrigen verfaßt hätte, fehlt es an jedem Anhalt.

Unterhaltungen über Gegenstände der bildenden Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen.

Extra-Beilage zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung, 1807, erstes Quartal. (XII Seiten.) Mit einem Kupferstich. Datirt: Weimar, den 1. Januar 1807. Unterzeichnet: W. K. F. Beginnt mit folgenden einleitenden Worten:

Obschon aus verschiedenen Ursachen unsere Preisaufgabe und Ausstellung für dieses Jahr unterlassen worden und auch fürs künftige noch ausgesetzt bleibt, so kann der gewohnte Verkehr mit dem Publikum dennoch fortdauern und wird für kunstliebende Leser in Hinsicht auf Mannichfaltigkeit der Gegenstände wenig einbüßen. Denn manches Bedeutende ist im Verlauf des Jahres bei uns eingekehrt, anderes vorübergezogen, und über noch anderes werden wir uns sonst zu reden veranlaßt finden. Mancher wird vielleicht meinen, der Drang äußerer Umstände, die Erschütterungen der Staaten und Völker gebieten jetzt andere, ernstere Sorgen, als kritische Betrachtungen über Kunstwerke anzustellen; allein je unruhiger die Umstände von außen sind, desto wohlthuender mag es eben darum für Viele sein, sich an dem ewigen Frieden der Künste einen Augenblick zu ergetzen, und also beginnen wir ohne weitere Einleitung mit ....

Hierauf folgt in 12 einzelnen Nummern eine Reihe sehr verschiedenartiger, theils längerer, theils kürzerer Mittheilungen, Notizen und Aufsätze über Kunst, Künstler und Kunsterscheinungen. Das Ganze schließt mit der Bemerkung: „Mittheilungen dieser Art hoffen wir künftig auf eine oder die andere Weise fortzusetzen."

Von diesen zwölf Mittheilungen sind mit einiger Sicherheit nur zwei Goethe zuzuschreiben, nämlich die erste, Nachrichten von einer Sammlung meistens antiker geschnittener Steine, und die achte, über die Runge'schen Zeichnungen. Was zunächst jene angeht, so bezieht sich Goethe in dem Aufsatze Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung (S. 444 ff. dieses Theils) mit deutlichen Worten auf dieses Programm. Daraus schloß schon Hirzel mit gutem Grunde auf Goethe's Autorschaft, und auch W. v. Biedermann (Goethe's Briefe an Eichstädt, S. 299) stimmt ihm hierin bei.

Auch die folgende darauf Bezug nehmende „Nachricht" in Nr. 33 des Intelligenzblattes zur Jenaischen Allg. Lit.-Ztg. 1807 (unterm Strich) dürfte von Goethe herrühren.

„Nachricht über den Verkauf der im Januar-Programm gewürdigten Gemmensammlung. Sollten Kunstliebhaber geneigt sein, die in dem Januars-Programm angezeigte und gewürdigte Sammlung von Gemmen sich käuflich anzueignen, so giebt Herr Graf von Stolberg zu Münster deshalb nähere Auskunft. Wobei man zugleich bemerkt, daß jene Anzeige mit der äußersten Gewissenhaftigkeit und Strenge gemacht ist und daß man, ohne von der Wahrheit abzuweichen, noch viel mehr Gutes von gedachter Sammlung hätte sagen können, wovon sich jeder Kunstfreund und Kenner, dem die Sammlung vor die Augen kommt, gar bald überzeugen wird."

Der achte der den Inhalt der „Mittheilungen" bildenden Aufsätze ist überschrieben: „Vier große Blätter in Kupfer, stehend Folio, Umrisse nach Herrn Philipp Otto Rungens Zeichnungen." Runge selbst (geboren 1776 in Wolgast in Pommern, gestorben 1810 in Hamburg) hatte diese Zeichnungen an Goethe gesendet, und Dieser hatte in einem Briefe an Runge vom 10. November 1806 (in den „Tag- und Jahresheften" ist die Einsendung irrig ins Jahr 1808 verlegt) um die Erlaubniß gebeten, der Kupfer im Neujahrsprogramm (d. h. dem von 1807) zu gedenken (Goethe's Briefe an Eichstädt, S. 299). Rechnet man hinzu, daß Goethe sich überhaupt für Runge sehr interessirte, der in der Farbenlehre selbstständig auf ähnliche Ansichten wie Goethe gekommen war und sie weiter fortbildete, daß er der obigen Zeichnungen auch noch in den „Tag- und Jahresheften" mit großem Lobe gedenkt, daß endlich auch die Sprache in der Beurtheilung Goethe'schen Charakter an sich trägt, so wird man wol kein Bedenken hegen, mit W. von Biedermann übereinzustimmen, der den Aufsatz zuerst für Goethe in Anspruch genommen hat.

Wir lassen die beiden Abschnitte ihrem Wortlaut nach folgen:

Nachrichten von einer Sammlung meistens antiker geschnittener Steine.

Dieselbe besteht aus mehr als 60 Stücken, worunter sich verschiedene Gemmen des ersten Ranges befinden, manche, welche nebst guter Kunst merkwürdige Gegenstände enthalten, und nur von wenigen möchten strenge Kunstrichter urtheilen, daß sie nicht eben von vorzüglichem Werthe sind. Fünf der preiswürdigsten Stücke dieser Sammlung sind auf beigefügter

Kupfertafel in vergrößerter Gestalt abgebildet, worauf wir, so wie solche an die Reihe kommen, hindeuten werden.

Vier große Blätter in Kupfer, stehend Folio, Umrisse nach Herrn Philipp Otto Rungens Zeichnungen.

Wenn man diese Kunstwerke mit anderen vergleichen will, so muß man sie zum Geschlecht der Arabesken zählen. Wenn aber bei diesen beinah alles Denkbare, was Formen hat, mit Geschmack angewendet werden kann, so halten sich gegenwärtige Kompositionen in dem Kreise der Blumen, Kinder und Frauen. Auch hat der Künstler, gewiß einer der geistvollesten unsres Zeitalters, einen Sinn in die Folge sowie Bedeutung ins Einzelne gelegt, dergestalt daß die Blätter nicht allein angenehm fürs Auge, sondern auch zugleich aufregend für den inneren Sinn zu wirken geeignet sind; ja, die Bedeutung geht durchs Allegorische ins Mystische hinüber.

Ob wir uns gleich nicht anmaßen, den ganzen Sinn dieser mitunter räthselhaften Blätter zu entfalten, so läßt sich doch im Ganzen davon sagen, daß sie sich zunächst auf die vier Tagszeiten beziehen und alle Empfindungen, die mit diesem vierfachen Wechsel in Verbindung stehen, hervorrufen. Vergebens würde man eine Beschreibung versuchen, da hier das Hauptvergnügen darin besteht, daß nach befriedigtem äußeren Sinn der innere aufgefordert wird. Es wäre daher zu wünschen, daß der Künstler, der sich gegenwärtig in Wolgast aufhält, wegen seiner Platten mit irgend einer zuverlässigen Kunsthandlung einen Kontrakt abschlösse, welche das Publikum damit auf Erfordern versähe. Niemand von Gefühl wird sein, dem diese Blätter zur guten oder schlimmen Zeit nicht zur Erheiterung und Erquickung dienen.

Sollen wir etwas vom Einzelnen sagen, so kann man behaupten, daß die weiblichen drapirten Figuren ganz im Geiste des Correggio angegeben seien, lieblich, weiblich, zart, so wie die Kinder in süßer Naivetät. Die verschiedenen Blumen und Blätter sind mit einfacher Zeichnung meisterhaft bedeutend dargestellt. Endlich macht die Erfindung sehr guter, vorhin noch nie gebrauchter Motive und neuer Kombinationen ihm vorzüglich Ehre, so wie man auch rühmen muß, daß, wo er in seinen

meist ruhigen und gelassenen Kompositionen Affekte nöthig findet, er sie lebhaft auszudrücken weiß.

Schon so viel Beifall erwerben sich diese Darstellungen im bloßen Umriß, da doch eigentlich ihre Hauptwirkung auf die Farbe berechnet ist. Wäre es möglich, daß der Künstler aufgefordert würde, in größerem Maßstabe mit Oelfarben diese Werke auszuführen, so würde gewiß daraus für die Gegenwart ein großer Genuß und für die Nachwelt ein würdiges Denkmal unseres deutschen Zeitsinnes entstehen, der, wenn er sich auch von der großen Straße, die die alte Kunst wandelte, nach Seitenwegen ablenkt, durch die Anmuth des Pfades und die Liebenswürdigkeit, womit er uns führt, selbst den strengen Forderer zu versöhnen und einzunehmen weiß.

Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen.

Extra-Beilage zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung, 1808. I. Quartal. (VIII Seiten.) Mit einem Kupfer. Unterzeichnet: „Weimar, den 1. Januar 1808. W. K. F."

In einer kurzen Einleitung wird gesagt, daß zwar das verflossene Jahr kein fruchtbares an Kunstereignissen gewesen, man aber gleichwol die jährlichen Unterhaltungen mit gleichgesinnten Freunden der Kunst nicht gern unterbrechen und deshalb an Stelle von Beurtheilung eingegangener Kunstwerke verschiedene andere die Kunst betreffende Dinge abhandeln und mittheilen wolle. Es folgen dann: I. Erinnerungen über schöne Gartenkunst; II. Ueber die antike Gruppe Kastor und Pollux in der königlichen Sammlung zu St. Ildefonso in Spanien; III. Ueber Neigung und Abneigung tauglicher Gegenstände zu den verschiedenen Arten von Kunstarbeiten; IV. Vom Wunderbaren, besonders von wunderbaren Thiergestalten als Gegenständen der bildenden Kunst; V. Einige einzelne Gedanken und Betrachtungen eines Kunstfreundes; VI. Nachricht aus Rom über ein neues Bild von Wagner; VII. Notiz über das dem Programm beigegebene Kupfer.

Am 23. September 1807 hatte Goethe an Eichstädt geschrieben; „Von Michaelis an wollen wir Anstalt machen zu einem Neujahrsprogramm nach der vorjährigen Weise, — wenn es Ihnen recht ist." Gleichwol wissen wir nur von dem letzten obiger sieben Abschnitte mit Sicherheit, daß ihn Goethe verfaßt hat. „Ich habe nur noch ein Wort, das Kupfer betreffend, hinzugefügt," schreibt er am 21. Januar 1808 an Eichstädt, „und sende hiermit das Ganze mit dem Wunsche, daß Sie solches zweckmäßig finden mögen." Vermuthungsweise könnte man indessen noch mit W. v. Biedermann auch den Abschnitt V: „Einige einzelne Gedanken und Betrachtungen eines Kunstfreundes", für Goethe in Anspruch nehmen, weshalb wir auch diesen nachstehend wörtlich folgen lassen.

V.

Einige einzelne Gedanken und Betrachtungen eines Kunstfreundes.

Allgemein geschieht an die selbstständige Kunst die Forderung, daß sie dienen soll. Die Menschenmasse, die man das Publikum nennt, die Großen, die Reichen, die Priester, die Moralisten, die Romanschreiber, die Zeitungsfreunde, die Naturforscher u. A. m. verlangen sämmtlich, die Kunst soll nach ihrem Sinne, ihren Launen, zur Beförderung ihres besonderen Zwecks und Nutzens sich hingeben. Wie schwer, ja wie fast unmöglich ist es nun bei solchen Anmaßungen, daß der bildende Künstler sich wahrhaft frei mache, selbstständig strebe, sich zum höchsten Zweck emporzuarbeiten!

Die Kunst hat einen idealischen Ursprung, man kann sagen, sie sei aus und mit Religion entsprungen. In den ältesten Zeiten diente die Kunst jederzeit der Religion, indem sie gewisse strenge, trübe, seltsame und gewaltsame Vorstellungen ausbildete. Deswegen fing die bildende Kunst nirgends vom Natürlichen an, sondern überall mit einer Art von barbarischem Sinn und Geschmack. So bei den Aegyptern, die sich auch aus der Knechtschaft dieses dunkeln Zustandes nie befreieten, bei den Griechen, die sich nach und nach daraus loswanden, bei den neueren Italienern, welche mit den Griechen in ähnlichem Falle, aber nicht so weit wie dieselben gekommen waren. Wenn die Kunst der Religion dient, genießt sie den Vortheil, daß ihr diese keine Schranken setzt; wenigstens ist solches bei der Religion der Griechen und der katholisch-christlichen der Fall gewesen; indessen gedenkt man hiermit nicht zu leugnen, daß jene der Kunst überhaupt noch günstiger war als diese.

Es ist ein artiges Märchen, daß der Schatten eines Liebhabers zur Erfindung der Zeichenkunst Anlaß gegeben habe; allein die Neigung beschränkt das Gefühl, wenn die Religion hingegen es erweitert. Eine Kunst, die vom Porträt anfing, käme in Gefahr, niemals vorwärts zu gehen; der Kunst auf ihrer untersten Stufe bleibt noch immer die Fertigkeit, ein leidliches Porträt zu machen.

Die ächte Kunst hat einen idealen Ursprung und eine ideale Richtung; sie hat ein reales Fundament, aber sie ist nicht realistisch.

*

Die Natur ist schön — bis an eine gewisse Grenze. Die Kunst ist schön durch ein gewisses Maß. Die Naturschönheit ist den Gesetzen der Nothwendigkeit unterworfen, die Kunstschönheit den Gesetzen des höchstgebildeten menschlichen Geistes; jene erscheint uns darum gleichsam gebunden, diese gleichsam frei.

VII.

Das dem gegenwärtigen Programm beigefügte Kupfer zeigt den Gedanken, wonach man einem verdienten preußischen Helden und Staatsbürger, der am 14. Oktober gleichfalls sein Leben zugesetzt,*) ein Monument errichten wollte, welches aber in der Folge nach einer anderen Zeichnung geschah. Ist die dargestellte Allegorie deutlich, so bedarf sie keiner näheren Erklärung, und wir fügen deshalb nichts weiter hinzu, als daß wir uns unseren Freunden und Gönnern auch für dieses Jahr bestens empfehlen.

Ohne Bedenken kann man annehmen, daß an den Programmen, die noch in den Jahren 1809 und 1810 als Beilage zu der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung erschienen, Goethe kaum einen Antheil hat. Das Programm von 1809, nur Gemälde und Zeichnungen behandelnd, allerdings auch W. K. F. unterzeichnet, ist von Meyer. Goethe sagt (Briefe an Eichstädt, S. 170) noch besonders, die Programme seien in der letzten Zeit fast ganz dessen Arbeit gewesen. In dem von 1810 bilden den Inhalt „Beiträge zur Geschichte der Schaumünzen aus neuerer Zeit. (Wozu vornehmlich das in diesem Fach sehr beträchtliche Kabinet des Herrn Geh. Raths von Goethe benutzt worden.)" Das Programm von 1811, eine Fortsetzung des letzteren Aufsatzes enthaltend, wurde zwar noch an die Redaktion eingeliefert, auch waren die dazu gehörigen Kupferplatten bereits fertig, doch erschien es nicht mehr im Drucke (Goethe's Briefe an Eichstädt, vom 10. Januar 1811, vom 29. Juni und vom 9. Juli 1816; desgl. an Zelter vom 8. März 1811).

---

*) Graf von Schmettau.

II.

Recensionen und Nachrichten
über neue Erscheinungen auf dem Kunstgebiete.

Chalkographische Gesellschaft zu Dessau.

Propyläen. II. Bandes 1. Stück. 1799. S. 124—161.

Der Aufsatz, von Meyer als seine und Goethe's gemeinschaftliche Arbeit bezeichnet (s. S. 763), zerfällt in drei Theile, in deren erstem (S. 124—126) die Leistungen der Gesellschaft und ihre künstlerischen Intentionen im Allgemeinen besprochen werden. Der zweite Theil (S. 127—153) enthält die Beurtheilung von etwa dreißig von der Gesellschaft herausgegebenen Kupferstichen, an die sich dann noch eine kurze Charakteristik der bei deren Herstellung thätig gewesenen Künstler Haldenwang, Schlotterbeck, Ostermeyer, Pichler, Freidhoff und Michelis anschließt. Der dritte Abschnitt ist wieder allgemeinerer Natur, da es sich darin um die Gesichtspunkte handelt, von welchen man im vorliegenden Falle bei der Wahl und der Ausführung von Kupferstichen ausgehen sollte. — Nach der — hier allerdings rein subjektiven — Ansicht des Herausgebers dürfte Goethe den ersten Theil ganz, vom dritten vielleicht Einiges verfaßt haben. Wir theilen deshalb jenen vollständig mit.

Die Entstehung und Verfassung dieses für Kunst und Kunsthandel so bedeutenden Instituts können wir bei unsern Lesern wol schon als bekannt voraussetzen, indem den meisten derselben gewiß jene Blätter zu Handen gekommen sind, durch welche man das Publikum schon früher davon unterrichtete.

Gleicherweise halten wir das Verdienstliche einer solchen Anstalt so sehr in die Augen fallend, daß wir sie deshalb im Allgemeinen zu loben billig unterlassen.

Die Sache spricht für sich selbst, und Jedermann wird einsehen, wie bedeutend es für Maler und Kupferstecher sein müsse, wenn zu einer Zeit, welche im Ganzen die Künste so wenig begünstigt, sich ein Mittelpunkt feststellt, von da aus manches treffliche Werk, manche gute Arbeit gefördert werden kann.

Legt man das ganze Portefeuille der bis jetzt herausgegebenen Blätter vor sich, so kann man die Geschichte der Entstehung und des Fortgangs dieses Instituts sich leicht vergegenwärtigen. Bei Anfängen einer solchen Art ist Manches zufällig; genug, wenn die Fortschritte immer zweckmäßig bleiben. Liebhaberei führt zu solchen Unternehmungen, Kenntniß gründet und befestigt sie.

Indem man nun also bei Bestimmung der Arbeiten die Wahl auf ernsthafte und bedeutende Gegenstände richtet, so ist doch keineswegs zu tadeln, daß man sich auch theilweise nach dem Geschmack des Publikums bequemt, die Käufer anlockt, um sie nach und nach zu einer höhern Liebhaberei auszubilden.

Solchen Rücksichten verdanken wol die Prospekte von Wörlitz, besonders die buntgedruckten, ihre Existenz. Denn wer möchte nicht gern aus jenen reizenden Anlagen wenigstens ein Schattenbild mit nach Hause nehmen, um sich des genossnen Vergnügens einigermaßen zu erinnern?

Ebenso gut finden wir berechnet, daß man den Freunden der Natur und Kunst einige ganz- und halbnackte schöne Sünderinnen vorzeigt, die denn wol unter geistlichen, moralischen und mythologischen Rubriken vor den keuschen Augen unserer Landesleute Gnade finden werden.

Was aber den eigentlichen Kunstfreund ergetzen muß, sind diejenigen Blätter, durch welche man dem Anschauen von älteren Meisterwerken nachhilft, wie hier durch Arbeiten nach Domenichin, Correggio, Poussin und Mengs geschehen, und nicht weniger neue verdiente Meister dem Vaterland und dem Auslande bekannter macht.

Auch die Landschaften kann man nur mit Vergnügen ansehen. Hier trifft glücklicherweise die Liebhaberei des Publikums, das Verdienst des Malers, Zeichners und Kupferstechers fast durchgängig zusammen. Viel ist von dieser Seite schon geliefert worden, und man kann sich bei fortgesetzter Arbeit noch viel Treffliches versprechen.

Sowol die idealischen Gegenstände nach Claude, Roos und Hackert, als die wirklichen Aussichten nach Biermann und Wocher sind glücklich gewählt und in der Ausführung gut gerathen.

Wir wenden uns nun vom Allgemeinen ins Besondere und werden zuletzt solche Wünsche nicht verbergen, die zum

Theil schon in Erfüllung gehen und aus der Ueberzeugung fließen, daß eine Anlage, die auf solchen Boden gegründet ist, lange bestehe, unter einer Aufsicht wie die gegenwärtige immer zunehmen und nicht allein den Liebhaber befriedigen, sondern auch wahre Kunst befördern könne.

Zwei Landschaften von Philipp Hackert.

Intelligenzblatt der Jen. Allg. Lit.-Ztg. 1804. Nr. 19 und 20. Unterzeichnet: W. K. F.

Der Abdruck dieses Aufsatzes fand hier nicht in der Reihe der übrigen Anzeigen und Mittheilungen statt, sondern es war ihm eine besondere Stelle am Schluß der beiden Nummern zugewiesen, wo er noch durch mehr hervortretenden Druck und dadurch, daß die Zeilen über die ganze Breite der Seite gehen, von dem übrigen Inhalt unterschieden ist. Diese möglicherweise durch Goethe veranlaßte Einrichtung zeigte die Redaktion in Nr. 1 des Intelligenzblattes mit folgenden Worten an: „Da bei einer Verbindung, wie solche unser Institut voraussetzt, gar Manches mitgetheilt wird, was weder zur Zeitung noch zum Intelligenzblatt im strengen Sinne geeignet ist, was man aber doch dem Publikum an einer bedeutenden Stelle bekannt machen möchte: so ist die Einrichtung getroffen worden, daß im eintretenden Falle am Schlusse des Intelligenzblatts ein Strich gezogen und mit einiger Auszeichnung das Einzurückende abgedruckt werden soll."

Bereits in Nr. 3 folgte an dieser Stelle unter dem Strich eine wahrscheinlich aus Goethe's Feder herrührende Mittheilung folgenden Inhalts:

„Die Einrichtung, am Schlusse des Intelligenzblattes mit einiger Auszeichnung gewisse Mittheilungen abzudrucken, veranlaßt die Gesellschaft Weimarischer Kunstfreunde, die Expedition der J. A. L.-Z. zu ersuchen, ihr daselbst von Zeit zu Zeit einigen Raum zu vergönnen. Das diesjährige Programm, wenn es sich schon durch mehrere Blätter ausdehnt, konnte doch nicht Alles fassen, was man Künstlern und Liebhabern baldigst mitzutheilen wünscht. Außerdem kommen auch bei gedachter Gesellschaft so mancherlei Anfragen vor, welche man, insofern sie ein allgemeines Interesse haben, auf diesem Wege zu beantworten dächte, wodurch mit Gönnern und Freunden ein ununterbrochenes Wechselverhältniß zu unterhalten wäre."

Alle späteren Mittheilungen der W. K. F. im Intelligenzblatt der Jenaischen Literatur-Zeitung befinden sich an dieser Stelle. —

Daß der nachfolgende Aufsatz von Goethe geschrieben ist, beweist W. v. Biedermann (Goethe's Briefe an Eichstädt, S. 253) durch folgende Thatsachen: 1. durch die Verschiedenheit dieser Arbeit von der nur 6 bis 7 Jahre später von Meyer verfaßten in „Philipp Hackert": „Hackert's Kunstcharakter und Würdigung seiner Werke" (Goethe's Werke, XXXII. S. 174—178), 2. durch die theilweise Uebereinstimmung desselben mit einem Brief Goethe's an Schiller (Nr. 938 in der 3. Ausgabe des Briefwechsels, ohne Datum), 3. durch die von Goethe erfolgte Uebersendung des Aufsatzes an Frau von Schiller (s. Charlotte von Schiller und ihre Freunde, II. S. 239).

Vor einigen Tagen sind in Weimar zwei beträchtlich große, in Oel gemalte Landschaften von Philipp Hackert angekommen, zur Verzierung des fürstl. Schlosses bestimmt, deren Gegenstände interessant sind und die Ausführung so vorzüglich ist, daß man sich verbunden glaubt, den Freunden der Kunst nähere Nachricht davon mitzutheilen.

Eins dieser Bilder zeigt, von der Höhe der Villa Madama herunter, die Aussicht über einen Theil der Campagna di Roma nach den Gebirgen des Sabinerlandes hin, welche im Schimmer des Abendlichts glühen; man sieht den Tiberstrom mit mannichfaltigen Wendungen die Ebne durchfließen, im Mittelgrund Ponte Molle nebst einem Stücke der geraden, zur ehemaligen Porta Flaminia, jetzt del Popolo führenden Straße.

Das andere Gemälde stellt die nicht weniger merkwürdige Gegend um Florenz dar; in blauer Ferne ragen Gebirgsgipfel von Massa Carrara hervor, näher der gegen Pisa und Livorno hin sich absenkende Theil der Apenninen. Rechts liegt Fiesole auf seinem lustigen Hügel, zur Linken die mit Landhäusern gekrönten Höhen bei Florenz, dazwischen die fruchtbare, vom Arno durchflossene Ebene gegen Prato und Pistoja hin.

Florenz selbst hat der Künstler hier so wenig als auf dem vorigen Bilde Rom gezeigt; der Beschauer hat dasselbe hinter den Bäumen des mit Vieh reich staffirten Vordergrundes zu suchen; der nicht weit von der Porta S. Frediano gelegene Monte Oliveto ist jedoch noch sichtbar. Eine belebtere, reichere, erfreulichere Gegend möchte wol schwerlich gefunden werden, wenige auch, welche in Bezug auf Geschichte mehr Interesse haben dürften; denn in diesen lieblichen Gründen sind Künste und Wissenschaften der neuern Zeit zuerst wieder aufgegangen.

Gemälden, welche so wie diese zwei Hackertischen Werke treu nach der Natur gemalte Aussichten darstellen, würde großes Unrecht widerfahren, wenn man sie nach dem Maßstabe beurtheilen wollte, den der höchste Begriff von der Landschaftmalerei dem Kunstrichter an die Hand giebt. Im Allgemeinen gehören sie freilich mit zu diesem Fache, machen aber eine untergeordnete Art desselben aus. Wenn der Landschaftmaler im edelsten Sinne sich landschaftlicher Formen mit Freiheit bedient, um sein Gedicht darzustellen, und alle Springfedern der Kunst in Bewegung setzt, um durch Ton, Farbe, Beleuchtung, Anordnung u. s. w. ein schönes Ganzes zu erzielen, so unterwirft sich hingegen

der Maler von Aussichten den Bedingungen gewissenhafter Treue, er behält keine andere Freiheit als allenfalls die Wahl des Standpunkts und der Tageszeit, hat aber auch die übernommenen Pflichten erfüllt, sobald alle in seinem Gesichtskreis gelegenen Gegenstände mit möglichster Wahrheit dargestellt sind.

Wenn man jene gewiß billige Unterscheidung den erwähnten Gemälden Hackert's zu Gute kommen läßt und solche als Abbildungen der Gegend um Rom und Florenz betrachtet, so sind sie ungemein preiswürdig, ja, insoferne blos Wirklichkeitsforderungen befriedigt werden sollen, beinahe als Gipfel der Kunst anzusehen. Besonders gilt dieses von der Aussicht bei Florenz; man kann die zahlreichen Landhäuser, die Kirchen und Klöster alle wiedererkennen, jedem Pfad nachgehen, den Hügel von Fiesole besteigen, den Arno verfolgen, bis wo er sich ferne zwischen Höhen verbirgt und nur noch aufsteigende Dünste seinen Lauf verrathen. Alles dieses ist mit einer Kunstfertigkeit ausgeführt, die in Erstaunen setzt, bis ins kleinste Detail vollendet, doch weder mühsam noch trocken. Die vollkommen gelungenen Stellen gehen eigentlich — man erlaube uns den nicht gewöhnlichen, aber hier passenden Ausdruck — etwa eine Meile in das Bild hinein erst an; von dort bis zu den fernsten Gebirgen, möchten wir in der That zweifeln, ob sich eine wahrhaftere Darstellung wirklicher Gegenstände dieser Art denken lasse. Der Vordergrund, an sich betrachtet, befriedigt fast ebenso sehr; Steine, Felsen, grasiger Boden, Alles dieses ist vortrefflich, ausführlich behandelt und charakteristisch dargestellt. Für die Wirkung des Ganzen dürfte es zwar besser gewesen sein, den Vordergrund weniger reich mit Vieh zu staffiren; man würde solches in Hinsicht der Bedeutung sogar verlangen können. Denn die Gegend um Florenz ist vornehmlich ergiebig an Oel und Wein, ernährt hingegen nur wenig Vieh; aber Herr Hackert hat weder Weinranken noch Olivenbäume sehen lassen; doch wir bemerken eben, daß unsere Wünsche sich über die Grenzen der Aussichtsgemälde in das Gebiet der höhern, dichterischen Landschaftmalerei verlieren, und wenden uns also zu dem ersterwähnten Gemälde, worauf die Gegend bei Rom abgebildet ist.

Mittelgrund und Ferne, so weit die Ebene reicht, können hier ebenfalls für beinahe unverbesserlich gelten; die Hügel bei Aqua acetosa sind wunderbar schön ausgeführt, mit wohlbeobachteter Uebereinstimmung des Tons, und gleichwol könnte

ein jeder derselben für sich allein ein kleines herrliches Gemälde vorstellen. Die entfernten hohen Gebirge scheinen etwas zu lackroth gefärbt, und gegen den mit Sonnenschein übergossenen Mittelgrund haben die Farben der nächsten Gegenstände nicht Glanz und Schimmer genug. Doch wir sind weit entfernt, solches dem Künstler zum Vorwurf machen zu wollen, sondern möchten vielmehr die Schuld der Palette beimessen, welche nicht hinreichende Mittel enthält, um das hohe Farbenspiel einer solchen Scene in allen Theilen genau der Natur nachzuahmen.

Neu erschienene Kupferstiche.

I. [Kupferstich von Gmelin nach Claude Lorrain.]

Intelligenzblatt der Jen. Allg. Lit.-Ztg., 1804. Nr. 46 und 47. Unter dem Strich. Mit der Ueberschrift: „Neu erschienene Kupferstiche." Unterzeichnet: W. K. F.

Für die Autorschaft Goethe's sind keine direkten Beweise vorhanden, und nur allgemeine Gründe lassen dieselbe möglich erscheinen. Wir theilen den Aufsatz hier lediglich als eine Ergänzung des nächstfolgenden (II) mit.

Von der im Intelligenzblatt dieser Zeitung Nr. 25*) als fertig angekündigten großen Platte des Kupferstechers W. F. Gmelin zu Rom ist uns vor wenigen Tagen ein Abdruck zu Gesicht gekommen. Der wackere Künstler hätte seinen Grabstichel an keinem würdigern und seine Mühe besser belohnenden Gegenstand üben können als eben an dem von ihm gewählten herrlichen Gemälde von Claude Lorrain im Palast Doria zu Rom, welches unter dem Namen Il molino zwar längst als ein Meisterstück im Fach der Landschaftmalerei berühmt, aber den entfernten Liebhabern noch immer durch keinen guten Kupferstich bekannt war, denen also das erwähnte Blatt des Hrn. Gmelin sowol des vortrefflichen Urbilds wegen, als weil

---

*) In dem Auszuge eines Briefes aus Rom vom 28. Jan. 1804, worin es heißt:

„Gmelin vollendete vor Kurzem seine große Platte nach einem berühmten Gemälde des Claude Lorrain im Palast Doria und will nun zum Gegenstück ein anderes vortreffliches Bild von Claude zeichnen und stechen, welches erst neulich im Palast Colonna unter einem Haufen alter Gemälde aufgefunden worden. Die Architektur in diesem Werk ist von der größten Schönheit."

der Stich sehr schön ausfiel, eine angenehme Erscheinung sein wird. Die Beschreibung von der ganzen Komposition mögen wir nicht unternehmen, da dieselbe überaus reich ist, sondern wollen zur Andeutung des Inhalts blos die Hauptmotive erwähnen.

Ein Fluß, der aus der Ferne dem Beschauer entgegenströmt, macht im Mittelgrund einen kleinen Fall; näher liegt zwischen Ruinen eines Tempels und einer Burg die Mühle, von welcher das Gemälde seinen Namen bekommen; der Vordergrund zeigt hohe Bäume, unter denen viele Figuren ruhig sitzen und einem tanzenden Paare zusehen. Claude Lorrain, dem ersten aller Landschaftmaler, ist vielleicht nirgends so heiterer Tag, so wohlthätige Wirkung des Ganzen gelungen wie in diesem nie genug zu bewundernden Werke, welches auch in Hinsicht auf Lieblichkeit und Vollendung des Gedankens unter den Landschaftsgemälden eine der vornehmsten Stellen behauptet. Herr Gmelin hat von den mannichfaltigen Schönheiten des Urbilds auf seine Platte so viel übergetragen, als man vom Kupferstecher mit Billigkeit verlangen kann: er hat den Regeln der Haltung genuggethan, den Charakter der Gegenstände wohl beobachtet und in der Ausführung durchaus lobenswürdige Nettigkeit und Fleiß bewiesen. Es ist, wie uns däucht, in diesem Blatte mehr Schmelz, Duft, Weichheit und Uebereinstimmung als in seinen rühmlich bekannten Aussichten über den Lago di Albano und Mare morto bei Neapel, oder auch in den Blättern nach den beiden Gemälden des Claude Lorrain in der Galerie zu Dresden.

II. [Neuer Kupferstich von Gmelin nach Claude Lorrain.]

Intelligenzblatt der Jen. Allg. Lit.-Ztg., 1806. Nr. 54. Den 28. Juni. Unter dem Strich. Unterzeichnet: W. K. F.

Nach dem Briefe Goethe's an Eichstädt (a. a. O. S. 145 f.) und Biedermann's Erläuterungen dazu (ebendaselbst S. 295), sowie nach einer Notiz in den „Tag- und Jahresheften" von 1806 kann man Goethe mit großer Wahrscheinlichkeit für den Verfasser dieses Artikels halten. An der letzten Stelle heißt es: „Wir empfingen aus Rom von Gmelin das vorzügliche Blatt, unterzeichnet Der Tempel der Venus, nach Claude [Lorrain]. Es war mir um so viel mehr werth, als das Original erst nach meinem Abgang von Rom bekannt geworden und ich mich also zum ersten Mal von den Vorzügen desselben aus dieser kunstreichen Nachbildung überzeugen sollte." Damit stimmt denn auch überein, daß Eichstädt

von Goethe ersucht wird, einen Abdruck der Recension an Meyer zu senden, der sie nach Rom zu schicken wünsche, da er offenbar Derjenige gewesen war, an den Gmelin die Zusendung eigentlich gerichtet hatte.

Wahren Freunden der Kunst und des Schönen wird, wie man hoffen darf, nähere Nachricht über das vor Kurzem erschienene große und vortreffliche Blatt von Hrn. W. F. Gmelin in Rom, nach Claude Lorrain gestochen, angenehm sein.

Solches ist als Gegenbild von dem rühmlichst bekannten Blatt mit der Mühle zu betrachten, welches der genannte Künstler nach gleichem Meister vor ungefähr zwei Jahren herausgegeben hat; doch ist das gegenwärtige Stück in einem noch edleren Geschmack erdacht und stellt den Tempel der Venus dar, von schattenden Bäumen umgeben, zwischen deren Stämmen man über Meer nach einer hohen Küste oder Insel hin sieht, womit Claude Lorrain wahrscheinlich das Eiland Naxos bezeichnen wollte, weil in der reichen Staffage des Vordergrundes Bacchus und Ariadne angebracht sind, welche die Stufen des Tempels hinansteigen, auf dessen Vorplatze Priester das Opfer bereiten. Unter den vordersten Bäumen naht sich ein fröhlicher Zug von Figuren mit neuen Opfern.

Von den Meisterstücken des Claude Lorrain kennen wir kein anderes, das in Hinsicht auf den poetischen Werth der Erfindung diesem hier vorzuziehen wäre, das mehr edle Einfalt des Gedankens, mehr Anmuth im Detail und großartigere Beleuchtung zeigte.

So hat auch Hr. Gmelin an seiner Seite Alles geleistet, was rechtmäßiger Weise vom Kupferstecher kann gefordert werden. Die Komposition des Urbildes erscheint vollkommen deutlich, Licht und Schatten sind sowol in Betracht ihrer Massen als Haltung gut dargestellt und die mannichfaltigen Gegenstände nach Erforderniß des Charakters mit richtig angemessener Abwechselung der Manier behandelt. Vielleicht mag die chalkographische Kunst im Zarten und Glänzenden der Striche noch mehr verfeinert werden, ja vielleicht mag es unserem Freunde selbst vorbehalten sein, künftigen Blättern noch höhere technische Vollkommenheit zu ertheilen; denn seine Fortschritte waren bisher immer von einem Blatt zum anderen sehr merklich. Allein wenn wir uns bis zur allgemeinen Uebersicht der Kunst erheben, so läßt sich in der That nicht absehen, aus welchen giltigen Gründen man vom Kupferstecher im landschaftlichen Fach, inso-

ferne derselbe nicht selbsterfindend auftritt, sondern blos nachahmend Gemälde großer Meister auf seine Weise darzustellen unternimmt, mehr verlangen könnte, als in dem von uns angezeigten Blatt des Hrn. **Gmelin** wirklich geleistet worden ist.

III. [Kupferstich von Leybold nach Pitz.]

Intelligenzblatt der Jen. Allg. Lit.-Ztg., 1804. Nr. 9. Unter dem Strich. Unterzeichnet: W. K. F.

Die Annahme von Goethe's Autorschaft stützt sich auf die allerdings ziemlich wahrscheinliche Vermuthung, daß die nachstehenden Worte Goethe's in seinem Briefe an Eichstädt vom 7. Januar 1804 sich auf diese Arbeit beziehen: „Zugleich folgt eine andere kleine Kunstnachricht." Gleichzeitig hatte nämlich Goethe die Arbeit über M. Wagner (s. S. 793) eingeschickt. Ueber Leybold, der auch empfohlen werden sollte, vgl. S. 575.

Pariser Blätter zeigen an, daß ein Kupferstich von **Leybold** nach **Pitz**, den Tod des Markus Antonius vorstellend, im November vorigen Jahres ausgegeben worden. Aus handschriftlichen Erinnerungsblättern eines Künstlers theilen wir bei dieser Gelegenheit Folgendes mit:

Pitz, pfalz-zweibrückischer Pensionär in Rom, malte daselbst nach verschiedenen anderen Werken um das J. 1788 den Tod des M. Antonius, welches Bild für die beste Arbeit dieses Künstlers gelten kann. Die Anordnung der Figuren ist ihrer Regelmäßigkeit wegen lobenswerth, die Zeichnung zwar nicht fehlerfrei, aber die Formen von edlem Geschmack, so wie auch die Gewänder. Dem Kolorit wurde allgemein etwas Düsternheit und dem Grund Monotonie vorgeworfen.

Auch Nr. 48 des Intelligenzblatts der Jen. Allg. Lit.-Ztg. 1804 enthält unter der Ueberschrift „Neu erschienene Kupferstiche" unterm Strich noch eine Notiz, W. K. F. unterzeichnet, über einen Kupferstich von W. Unger nach einem in der Kasseler Galerie befindlichen Gemälde von Paul Potter, „worauf in mehreren Abtheilungen die Fabel vom Jäger dargestellt ist, welcher mit seinen Hunden in die Gewalt der Thiere gerathen, vor dem gerichthaltenden Löwen angeklagt, verurtheilt und bestraft wird". Dafür, daß diese Notiz, wie wohl möglich, von Goethe herrühre, fehlt jeder äußere Anhalt.

Zeichenbuch für Zöglinge der Kunst und Liebhaber. Von J. C. von Mannlich.

Aus der Extra-Beilage zur Jenaischen Allgem. Lit.-Ztg., 1805. I. Quart. (s. S. 795: „Weimarische Kunstausstellung von 1804 rc. rc.").
Von Goethe mit einem Brief vom 31. Jan. 1805 an Eichstädt gesandt, worin er schreibt: „Hierbei der Schluß des Programms. Da noch Raum war, dehnte ich den Artikel von Mannlich etwas aus, welchen, wie das Manuscript besagt, einzuschalten bitte."

Der Direktor der kurfürstlich-bairischen Galerien, Herr J. C. v. Mannlich, hat ein aus 12 Groß-Folio-Blättern bestehendes Zeichenbuch herausgegeben, in Crayon-Manier gestochen, für Zöglinge der Kunst und Liebhaber.

In einem kurzen Vorbericht giebt derselbe seine Absicht zu erkennen. Er schärft ein, wie nothwendig es sei, die ersten Eindrücke von den besten und reinsten Quellen herzuleiten. Der Lehrer solle nicht seine eigenen Werke dem Anfänger zum Muster geben. Die vortrefflichen Werke der alten Griechen stehen von dem Zögling zu weit ab; an die Natur gleich hinzuführen, sei weder möglich noch räthlich, weil sie ja schon mit Kunstsinn betrachtet werden wolle. Anfängern gleich bei den ersten Versuchen einen reinen Geschmack einzuprägen und ihre Schritte zu den Werken der Natur und der Griechen zu erleichtern, seien die besten Werke Raphael's geeignet, aus welchen denn auch diese sämmtlichen Studien gezogen sind.

Außer ein paar Köpfen, nach der bekannten Grablegung im Palast Borghese, ist der übrige Inhalt dieses Werks aus dem Gemälde von der Verklärung Christi entnommen und, weil Alles leicht, mit wenig Strichen behandelt ist, für Anfänger wohl geeignet. Unter den Köpfen zeichnen sich der schöne jugendliche eines Apostels, desgleichen der von dem bejahrten ernsten, der im Vordergrunde zunächst sitzt, wie auch der von des besessenen Knaben Vater als die vorzüglichsten aus. Einzelne Theile, als Ohren, Augen, Hände und Füße, sind nicht minder gut; bei den letztern erscheint jedoch einigemal die kleine Zehe zu groß und nicht gehörig einwärts gebogen. Einen so wenig erheblichen Fehler könnte man vielleicht unbemerkt übergehen, zumal da die besten Zeichenbücher, unter welche wir dieses mitrechnen, von dergleichen und noch größeren Ver-

sehen nicht frei sein mögen; allein bei Werken, die zum Unterricht dienen sollen, ist die größte Genauigkeit Pflicht.

Wir wünschen, diese Blätter in die Zeichenschulen aufgenommen zu sehen, damit der Herausgeber sich in dem Fall befinde, ein so löbliches Unternehmen fortzusetzen. Künstler und Liebhaber, welche bei Zeiten durch solche Umrisse zu Raphael's Werken und von da zur Antike und zur Natur geleitet werden, wird ein guter Genius vor manchen Gebrechen unserer Zeit bewahren: vor der Neigung zur Karrikatur, in der sich der formlose Witz gefällt, und vor der Halbkultur, die uns gern die altflorentinisch-deutschen mönchischen Holzschnittanfänge als das letzte Ziel der Kunst aufstellen möchte.

Leben und Tod der heiligen Genoveva. In 14 Platten von den Gebrüdern Franz und Johannes **Riepenhausen.** Mit Vorrede und beigefügter Erläuterung. Frankfurt a. M. 1806.

Jenaische Allg. Literatur-Zeitung, 1806. Nr. 106. Den 5. Mai. Unterzeichnet: W. K. F.

Am 22. Juli 1805 schrieb Goethe an Meyer: „Sobald ich nur einigermaßen Zeit und Humor finde, so will ich das neukatholische Künstlerwesen ein- für allemal darstellen; man kann es immer indessen noch reifen lassen und abwarten, ob sich nicht Altheidnischgesinnte hie und da hören lassen." Auch in den „Tag- und Jahresheften" von 1806 gedenkt er der veränderten Richtung, welche die Gebrüder Riepenhausen, früher mit Polygnot beschäftigt (s. S. 233 ff.), jetzt eingeschlagen hätten. Daß Goethe die ihn in solchem Maße interessirende Sache selbst behandelt hat, ergiebt sich aus Hirzel's Nachweisen sowie aus den Briefen Goethe's an Eichstädt vom 19. April 1806 und vom 23. September 1807, in deren letzterem die für Goethe's Autorschaft entscheidende Stelle vorkommt: „Das Leben der heiligen Genoveva von Riepenhausen bitte in mein Debet zu schreiben."

Der Geschmack am Ritterwesen herrschte schon seit manchem Jahre in der Poesie, ohne auf die höheren Stufen der bildenden Kunst merklichen Einfluß auszuüben. Gebäude nur und Geräthschaften wurden zuweilen mit gothischem Schnörkelwerk ausgeziert; als aber neuerlich ein eigener religiöser Geist, welchen man vielleicht am Deutlichsten mit dem Namen des modernen Katholizismus bezeichnet, sich in den Stoff der Gedichte mischte, griff der-

selbe bald auch in die bildende Kunst mit ein. Seine ersten Spuren äußerten sich anfänglich in übermäßiger Werthschätzung alter, noch roher Produkte der deutschen, niederländischen, Florentinischen und anderer Malerschulen; dann folgten Versuche, der christlichen Einfalt und frommen Unschuld jener Bilder wieder nahe zu kommen, jedoch mit verfeinertem Geschmack und allen Hilfsmitteln gebildeter Kunst in der Ausführung. — So absichtlich hat indessen wol noch kein Künstler auf dieses Ziel hingearbeitet, als von den Herren Riepenhausen in dem vor uns liegenden Werke geschehen ist, welches theils wirklicher Verdienste wegen eine gute Aufnahme verdient, theils eine solche beim Publikum zu erwarten hat, weil es einer schon weit verbreiteten und immer noch mehr umgreifenden Neigung begegnet.

Ein heidnischer, von den griechischen Musen erzogener Sinn wird freilich unbefriedigt bleiben; ihm werden die Schranken, in denen dieser neu emporsteigende Kunstgeschmack sich bewegt, zu beengend erscheinen. Allein es ist gegenwärtig weder unsere Absicht, das Werk mit einem von den höchsten antiken und modernen Meisterstücken entlehnten Maßstabe zu messen, weil nicht gesagt werden kann, dieselben hätten hier eigentlich als Muster gedient, noch begehren wir mit den Herren R. über die Richtung ihres Geschmacks zu rechten, indem zu solchem Zweck eine eigene Untersuchung nothwendig wäre; sondern wir sind geneigt, Manier und Geschmack oder, wenn man lieber will, Stil und Intention des Werks einstweilen zuzugeben und nur die Eigenschaften desselben zu prüfen, welche weniger vom Urtheile des Künstlers als von seinen Fähigkeiten abhängen.

Und so erscheint uns nun erstlich die Arbeit an den 14 Kupfertafeln reinlich, zierlich, wie auch in Hinsicht der Behandlung völlig zweckgemäß. Denn obschon die Darstellungen blos aus Umrissen bestehen, so setzt sich doch Alles ohne Verwirrung aus einander; manches Konventionelle wird man vergeben müssen, weil solche Monogramme*) dessen nicht füglich entbehren können. Zweitens herrscht in der Anlage der Falten, in Form und Stellung der Figuren ein gefällig-freundliches, ja sogar elegantes Wesen; Verdrehtes, Gezwungenes oder Unangenehmes haben wir durchaus nicht gefunden. Es sind auch drittens die Köpfe größtentheils belebt; einige haben liebliche Züge, wie z. B. Golo und der ältere von den beiden Hirten

*) Μονόγραμμον, eine nur aus Linien oder Contouren bestehende Zeichnung.

Tab. 3, Schmerzenreich Tab. 14, andere würdige Mienen, wie Bonifacius Tab. 2, Dago Tab. 5 und Graf Siegfried Tab. 12 rc. Von gelungenem Ausdruck des Affekts möchte sich hingegen kein vorzügliches Exempel nachweisen lassen. Viertens zeigt sich in den Beiwerken von Blumen, Kräutern, Besetzungen der Kleider und anderen ähnlichen Dingen viel Fleiß, welches einen gefälligen Schein der Ausführlichkeit über das Ganze verbreitet. Die landschaftlichen Gründe Tab. 3 und 13 sind sehr anmuthig und verdienen daher mit besonderem Lob erwähnt zu werden. Fünftens bewiesen die Herren R. Tab. 6, wo Maria der heiligen Genoveva erscheint, ein gutes Talent für malerische Anordnung, dessen fernere Pflege wir ihnen hiermit angelegentlichst empfehlen wollen.

Die angezeigten Eigenschaften verrathen sämmtlich das Bestreben nach dem Gefälligen, und Niemand wird in Abrede stellen mögen, daß unseren Künstlern ihre Absichten dieser Art oft gelungen sind. Auch gehen die Forderungen, welche bei Weitem die größere Zahl der Liebhaber an Kunstwerke machen, auf nichts Höheres oder Kräftigeres, als wir hier geleistet sehen. Denn um ohngefähr ähnlicher Verdienste willen ist Flaxman's*) Umrissen in Deutschland überschwänglicher Beifall zu Theil worden; warum sollten nun die Riepenhausischen weniger Gunst finden? Zwar baute Flaxman's Kunst, wenigstens in den Darstellungen zum Homer und zum Aeschylus, einen weit ergiebigeren Boden; unseren Landsleuten aber soll es nicht zum Nachtheil gereichen, wenn sie mit Liebe sich eines anderen Feldes angenommen, worauf unstreitig auch schöne, obgleich nicht so mannichfaltige Früchte zu gewinnen sind.

Die Erläuterungen lassen sich sehr gut lesen. Sie erzählen kurz und in einem blühenden Stil die Begebenheiten der heiligen Genoveva. Wer inzwischen ein lebhaftes Interesse für die Umrisse der Herren Riepenhausen gefaßt hat, wird aus L. Tieck's**) schätzbarer Dichtung sich den Sinn und die Absicht der Künstler am Besten entfalten können.

---

*) John Flaxman (1755—1826). Von seinen Kupfern, d. h. seinen Umrissen zu Homer, Aeschylus und vielleicht auch denen zu Dante (die zu Hesiod kamen erst später heraus) sagt Goethe in einem Briefe an Meyer (27. März 1799), er begreife wohl, wie Flaxman der Abgott der Dilettanten sein könne, da seine Verdienste durchaus faßlich seien und man, um seine Mängel einzusehen und zu beurtheilen, schon mehr Kenntnisse besitzen müsse.

**) Tieck's Trauerspiel „Leben und Tod der heiligen Genoveva", 1800 erschienen.

Endlich müssen wir auch nicht unbemerkt lassen, daß der Druck und das Papier des beurtheilten Werks von vorzüglicher Schönheit sind.

Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Von Karl Ludwig Fernow. Leipzig 1806.

Jenaische Allg. Literatur-Zeitung, 1806. Nr. 147. Den 23. Juni. Unterzeichnet: W. K. F.

A. J. Carstens (1754—1798) war mit K. L. Fernow, der von 1804 bis zu seinem Tode (1808) die Stelle als Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia bekleidete, schon in Italien eng befreundet gewesen und hatte demselben seinen künstlerischen Nachlaß vermacht, der bald zum Theil in die Weimarischen Sammlungen überging. Dadurch sowie durch die Biographie Fernow's mochten die W. K. F. auf den lange verstorbenen Künstler wieder aufmerksam geworden sein. Erwägt man nun, daß Goethe wiederholentlich in den „Tag- und Jahresheften" über Fernow sehr günstig urtheilt, wie es auch in diesem Aufsatz der Fall ist, daß ferner in der Schreibweise nichts dem Stile Goethe's widerstrebt, so möchte man eher auf ihn wie auf Meyer als Verfasser schließen. Es sei hier übrigens noch erwähnt, daß noch im Jahre 1867 eine neue Ausgabe des Fernow'schen Werkes, ergänzt von Herm. Riegel, erschien.

Selten ist das Leben eines Künstlers durch das Weitumgreifende seiner Ereignisse bedeutend; es kann jedoch durch wunderbar verflochtene Begebenheiten, welche theils der Zufall, theils das Streben nach Unabhängigkeit oder Verstoß gegen konventionelle Gebräuche herbeiführen, unterhaltend für den Leser sein; aber wahrhaft nützlich und belehrend ist in solchen Schriften allein dasjenige, was in eigentlicher Beziehung auf die Bildungsgeschichte vorzüglicher Künstler steht, was ihre Talente angeregt oder sie an möglicher Entwickelung derselben gehindert hat u. s. w.

Aehnlichen Ansichten gemäß hat Hr. Prof. Fernow die gegenwärtige Biographie seines Freundes abgefaßt. Mit beständiger Hinsicht auf Carstens' fortschreitende Bildung zum Künstler erzählt er uns dessen Schicksale, die Schwierigkeiten, welche der Entwickelung seines Talents hinderlich waren, und wie bei redlich unablässigem Streben ihm doch endlich gelang, sich durchzuringen und unter den vorzüglichsten Künstlern unserer Zeit einen ehrenvollen Platz einzunehmen. Hr. F. setzte überdies

noch in eigenen kleinen Abschnitten die Kunstanlagen und wirklich erworbenen Verdienste seines Freundes umständlich aus einander, und solchergestalt glückte es ihm, ein Ganzes, einen Charakter aufzustellen, wie bisher noch von keinem anderen Künstler geschehen ist. Wir sind demnach wohl befugt, diese Schrift als einen wahren Gewinn für die Literatur der Kunst und unter Bedingungen als musterhaft anzusehen.

Das Werk ist vom Verfasser dem Hrn. Architekten Genelli und Hrn. Hofbildhauer Busch, zweien vieljährigen Freunden des Künstlers, zugeeignet. Auf dem Titelkupfer findet man Carstens' ähnliches Profilbildniß, von Hrn. Fernow selbst gezeichnet und von Hrn. Lips trefflich gestochen. Druck und Papier des Ganzen haben die geziemende Reinlichkeit, und was den Stil des Verfassers betrifft, so werden wir denselben am Besten durch sich selbst loben, indem wir eine nach unserem Ermessen vorzüglich schöne Stelle ausheben. „So endete (heißt es S. 241) früher, als der Gang der Natur es fordert, dieser edle Genius (nämlich Carstens) in der vollen Reife seiner gebildeten Kraft seine kurze, aber rühmliche Laufbahn. Wenige wurden von der Natur durch Anlagen, die einen großen Künstler möglich machen, so ausgezeichnet begünstigt; aber auch gegen Wenige hat sich zu gleicher Zeit das Zeitalter so ungünstig, das Glück so stiefmütterlich, das Geschick so widerwärtig und die Parze so feindselig erwiesen als gegen ihn. Jeden Schritt zum Ziele mußte er dem Schicksale hartnäckig abkämpfen oder durch mühseliges Ausharren abverdienen. Wohin hätte er gelangen können, wenn Zeitalter, Glück und Gesundheit sein Streben beflügelt hätten!"

Verzierungen aus dem Alterthume; bearbeitet und herausgegeben von **F. Bußler,** k. preuß. Hofstaats-Sekretär. 36 Kupfertafeln nebst Erläuterung derselben und Vorrede. Berlin.

Jenaische Allg. Lit.-Ztg., 1806. Nr. 153. Den 30. Juni. Unterzeichnet: W. K. F.

Das in Rede stehende Werk hatte Zelter auf Veranlassung des Verfassers an Goethe geschickt (20. März 1806) und demselben angelegentlich empfohlen. Goethe schrieb zurück (19. April): „Da wir Herrn Bußler

über seine Arbeit etwas Freundliches mit gutem Gewissen sagen können, so soll es in der Jenaischen Literatur-Zeitung und zwar in diesen Tagen geschehen." Bußler sprach dann gegen Zelter seine Freude über Goethe's Zufriedenheit aus (Brief Zelter's vom 1. Juni). Abgesehen von diesem persönlichen Verhältnisse spricht für Goethe's Autorschaft auch der schon bei Gelegenheit der Beurtheilung des Riepenhausen'schen Werkes angeführte Brief an Eichstädt vom 19. April 1806, vielleicht auch noch ein Brief desselben an Meyer vom 11. Januar 1811, in welchem es sich um Zusendungen für das „Morgenblatt" handelt und worin Goethe u. a. sagt: „Die Ornamente von Bußler verdienen wiederholte Erwähnung und Anregung. Denken Sie der Sache nach! Ich will auch umhersinnen. Lasset die Todten ihre Todten begraben, wir wollen uns zu den Lebendigen halten!"

Wir können die Verzierungen oder sogenannten Arabesken und andere Ornamente als ein geschlossenes Ganzes betrachten, gleichsam als ein Alphabet in der Kunst, wo zu den aus dem Alterthum uns herübergereichten Typen hinzuzuthun nichts nöthig, wenig wirklich Neues und Gutes noch zu erfinden möglich sein dürfte, wo man aber blos durch mannichfaltiges Versetzen, durch zweckmäßiges Zusammenstellen der einzelnen überlieferten Formen unendlich abwechselnde Verzierungen hervorzubringen vermag. Nicht anders ist wenigstens das herrlichste Muster in dieser Art, die Logen des Raphael, entstanden. Eine Sammlung wie die des Herrn Bußler, welche, wenn sie zur Vollständigkeit gelangt, jede geschmackvolle Form der Ornamente verschiedener Zeiten und Völker enthalten wird, verdient also dankbar aufgenommen zu werden. Denn nicht allein den geübten Meistern in der Verzierungskunst, von welchen prachtvolle Werke mit großem Aufwande verlangt werden, dient sie zu nützlichen Erinnerungsblättern und ist ein goldenes ABC-Buch für die geringeren Künstler, welche die gewöhnlichen Verzierungen in bürgerlichen Wohnungen verfertigen, sondern auch manchen Anderen wird sie erfreulich, oft auch nützlich sein, wie z. B. Besitzern, die von großen Städten entfernt wohnen und entweder selbst als Liebhaber einige erworbene Kunstfertigkeit anwenden oder schwachen Talenten Anderer das Bedürfende ausführen lassen müssen.

So viel im Allgemeinen über die Brauchbarkeit dieser Sammlung, welche in monatlich erscheinende Hefte abgetheilt ist, von denen uns bis jetzt sechs bekannt geworden sind. Jeder derselben besteht aus sechs niedlich gestochenen Kupfertafeln, deren erste immer zwei ägyptische Säulenknäufe darstellt. Mehrere von den übrigen sind mit Ornamenten griechischen und römischen Ursprungs angefüllt. Gewöhnlich enthält eine

Tafel in jedem Heft vorzügliche Stücke der Verzierungen in den Logen des Raphael, und eine andere dergleichen, von Monumenten der sogenannten gothischen Baukunst hergenommen. Von dieser letzteren Art erinnern wir uns nichts Schöneres gesehen zu haben, als hier T. 35, T. 23 und T. 15 vorkommt; auch sind die daselbst abgebildeten Borden um so viel schätzbarer, weil solche sonst noch wenig oder gar nicht bekannt waren. Sie sind von Herrn Architekt Schinkel zu Rovigno in Istrien, zu Pavia und zu Magdeburg von alten Gebäuden abgezeichnet und dem Herausgeber zum Behuf seines Unternehmens mitgetheilt worden.

Dem Ganzen ist eine zweckmäßige Vorrede, auf 8 Seiten gedruckt, beigegeben, und zu jedem Heft findet sich ein Erläuterungsblatt der Kupfer, welches anzeigt, woher die dargestellten Verzierungen zunächst genommen sind.

Albrecht Dürer's christlich-mythologische Handzeichnungen.

(I.) Jenaische Allg. Literatur-Zeitung 1808. Nr. 67. Den 19. März; (II.) 1809. Nr. 91. Den 18. April. Beide unterzeichnet: W. K. F.

Die Handzeichnungen Dürer's, die sich in einem fürstlichen Gebetbuche in München gefunden hatten, waren von J. N. Strixner, demselben, welcher später die Boisserée'schen Kirchenbilder in Steindruck herausgab, in gleicher Weise hergestellt worden. Die Sache machte um so mehr Aufsehen, als der Steindruck, dessen Erfinder der Verleger des Werkes, Aloys Senefelder ist, damals noch neu war. Es ist demnach unzweifelhaft, daß die in dem Briefe Goethe's an Eichstädt vom 10. März 1808 erwähnte Recension sich auf den vorliegenden Gegenstand bezieht. „Der Fall kommt so selten," schreibt Goethe bei Uebersendung derselben, „daß man von ganzem Herzen und mit vollen Backen loben kann. Glücklicherweise setzen uns die Münchner Freunde in denselben, denen wir ohnehin Ursache haben etwas Angenehmes zu erzeigen." Demnach wurden denn auch sofort einige Exemplare der ersten Recension an Goethe's Freund, den Präsidenten F. H. Jacobi in München, abgesandt (Briefwechsel zwischen Goethe und demselben, S. 246); aber auch sonst äußerte Goethe seine Freude über die Lithographien wiederholentlich. Man vgl. z. B. Riemer's Mittheilungen über Goethe, II. S. 671, die „Tag- und Jahreshefte" von 1808 und 1809, Goethe's Briefe an Frau von Stein, III. S. 390, und außer diesen bereits von W. von Biedermann gesammelten Stellen auch noch Goethe's Brief an Zelter vom 30. Oktober 1828. Wenn auch hiermit noch nicht der direkte Beweis für Goethe's Autorschaft geführt ist[1], so wird dieselbe doch wenigstens in hohem Grade wahrscheinlich gemacht.

I. Albrecht Dürer's christlich-mythologische Handzeichnungen,

nebst Titel, Vorrede und A. Dürer's Bildniß, zusammen 23 Blätter, in lithographischer Manier gearbeitet von N. Strixner. 1808.

Zwar sind wir gefaßt, von dem anzuzeigenden Werke viel Gutes und Löbliches zu berichten, denn die oft wiederholte Durchsicht desselben ist uns in dieser unfruchtbaren Zeit eine trostreiche Gemüthserquickung gewesen; aber seine Verdienste sind auch von solcher seltenen Art, daß wir befürchten, unser bestes Lob möchte kaum das gebührende sein.

Der Fall ist folgender: Wenig bekannt, bewahrt seit Langem die Münchner Bibliothek ein auf Pergament schön gedrucktes Buch, welches wahrscheinlich einst zum gottesdienstlichen Gebrauch eines baierischen Fürsten gedient; auf dem Rande der Blätter ist es mit Federzeichnungen von Albrecht Dürer und zuletzt mit noch acht dergleichen Zeichnungen von Lukas Cranach geschmückt. Dürer's Zeichnungen, welche vor den Cranachischen große Vorzüge haben sollen, werden hier auf zwanzig Tafeln (Steindruck) dem kunstliebenden Publikum vorgelegt. Hätte uns Jemand diese Darstellungen ausführlich beschrieben, die Motive angemerkt, deren sich der Meister bedient, die Gewandtheit, womit er sich in den beschwerlichen Raum der Blattränder zu fügen gewußt, die geschmackvollen Kompositionen, die Zweckmäßigkeit der einzelnen Theile zum Ganzen — hätte, sagen wir, Jemand, auf dessen Einsichten allenfalls zu trauen war, uns alle diese Eigenschaften nach der Wahrheit beschrieben, dennoch würden wir gezweifelt haben, ob wirklich von Werken Albrecht Dürer's die Rede sei, und nur der Augenschein, des Meisters unverkennbare Eigenthümlichkeit im Geschmack der Formen und Falten, seine Art, die Feder zu führen, Name und Jahrzahl (1515), welche jedem Blatt beigesetzt sind, konnten uns überführen. Sonst hielten wir Dürern für einen ernsten Künstler, der mit pünktlicher Treue und offenem Sinne für Leben, Farben und Formen die Natur nachahmte, dem diese Nachahmung auch zuweilen ohne die gewöhnliche unangenehme Härte gelungen, und von dem alsdann verschiedenes Einzelne zu Stande gebracht worden, z. B. Porträtköpfe, welches dem Herrlichsten in der neueren Kunst nahe kommt; wir erkannten ebenfalls, daß er Fruchtbarkeit in Erfindungen besessen, allein wir glaubten ihn ohne Anmuth und wenig fähig, in eine heitere, poetische Stimmung

überzugehen. Die vorliegenden Nachbildungen Dürerischer Handrisse erweitern und berichtigen indessen unsere Ansicht seines Kunsttalents. Er erscheint hier freier, als wir gedacht, anmuthiger, heiter, humoristisch und über alle Erwartung gewandt in der durch äußere Bedingungen nothwendig gewordenen Wahl seiner Motive, der Symbolik seiner Darstellungen. Die Aufgabe erforderte, daß das Ganze innerhalb des Charakters einer bloßen Verzierung bleiben sollte, und ohne diese vorgezeichneten, scheinbar engen Schranken zu übertreten, hat der große Meister nichts destoweniger einen überschwänglichen Reichthum bedeutender Gegenstände anzubringen gewußt; ja, man kann wohl sagen, er läßt die ganze Welt der Kunst vor uns vorübergehen, von Figuren der Gottheit bis zu den Kunstzügen des Schreibemeisters.

Da unsere Leser bereits erfahren haben, zu welchem Zweck diese Zeichnungen Dürer's ursprünglich verfertigt worden, und da wir voraussetzen dürfen, daß jeder Kunstfreund bemüht sein werde, sich sobald als möglich das Vergnügen eigener Anschauung zu verschaffen, so wäre es überflüssig, hier ein Verzeichniß von dem Inhalt derselben zu geben. Anstatt dessen aber wollen wir sie nach ihren vorzüglichsten Eigenschaften betrachten, um dadurch die Bewunderung zu rechtfertigen, die wir für sie empfinden.

Hohes und Würdiges. Das Erhabene ist in der neueren Kunst eine gar zu seltene Erscheinung, als daß man dasselbe auch von Albrecht Dürer billigerweise sollte fordern dürfen. Indessen zeigen doch einige von den hier dargestellten Figuren des ewigen Vaters wirklich hohen Sinn, und eben dieses muß man auch der Darstellung auf der neunten Platte, in ihrem ganzen Zusammenhange betrachtet, einräumen. Unten jammern nämlich in den Flammen des Fegefeuers gequälte Seelen; eine derselben wird von einem Engel emporgetragen, wo über den Wolken im stillen Lichtraume die Gottheit segnend thront. Abgesehen von der Würdigkeit, die im Ganzen liegt, der herrlichen Beziehung eines Theils auf den anderen, paßt auch die Komposition unverbesserlich für den Raum oder scheint vielmehr mit demselben so eins, so unmittelbar aus ihm hervorgegangen wie jene bewunderten Parzen des Raphael auf einem Pilaster der Vatikanischen Logen. Die Platte 21 enthält eine ungemein würdige Christus-Figur, Pl. 18 einen Heiligen mit Krone, Schwert und Bischofsstab, noch vortrefflicher. Auf Pl. 20 und Pl. 25 kommen unten querüber kämpfende Gruppen vor und höher am breiten Seitenrand in beiden Blättern, welche Gegenbilder zu

sein scheinen, jedesmal ein Engel auf Wolken; der eine liest ungestört ruhig in einem Buche, der andere, ein Rauchfaß haltend, scheint in stiller, andächtiger Betrachtung. Dieser symbolisch bedeutende Gegensatz von Streit und Gewühle der Welt mit himmlischem Frieden hat uns ebenfalls werth geschienen, hier unter den Beispielen hoher Gedanken erwähnt zu werden.

Edles und Zartes. Unter den Figuren von edelm Charakter ist der heil. Georg, Pl. 4, zu bemerken, wie auch Pl. 8 der Wohlthätige, der einem halbnackten Bettler Almosen reicht. An beiden Figuren der zuletzt genannten Gruppe wird ein breiterer Stil der Formen wahrgenommen, als in Dürer's Arbeiten sonst gewöhnlich ist. Gleiches Verdienst hat auch der Ritter Pl. 7, welcher, sich gegen den Tod, der ihn antastet, zu vertheidigen, das Schwert zieht. Himmlisch rein und schön erscheint Pl. 23 der das Heil verkündende Engel; in der Maria aber, Pl. 22, umschwebt von Cherubinen und über ihrem Haupt die Taube, drückt sich stille, andächtige Ergebung aus. Auch die heil. Klara, Pl. 2, hat, obwol sonst völlig das eigenthümliche Gepräge des Dürerischen Geschmacks, doch viel zarten weiblichen Reiz, ist reich drapirt und der Wurf der Falten gut erdacht.

Humoristisches. In Dürer's Kupferstichen, Holzschnitten und übrigen bekannteren Werken wird selten mehr als blos ein leiser Anklang dieser Eigenschaft verspürt; hier aber, wo er durchaus mit heitererer Stimmung als gewöhnlich scheint gearbeitet zu haben, tritt der humoristische Geist deutlicher hervor. Der urinbeschauende Doktor, Pl. 5, mit dem Unglück weissagenden Zeichen eines erdrosselt über ihm hängenden Vogels; der beim Tanz, Pl. 43, von einer Bremse verfolgte und mit Geschrei fliehende Bauer; Satan, über welchen ein gewaltiges Ungewitter losbricht, bezüglich auf die Verkündigung, Pl. 22; der zerlumpte Säufer, Pl. 33, den eine Löffelgans anschreit und Bremsen umsummsen, verdienen alle als in dieser Art vorzüglich bemerkt zu werden. Zugleich wollen wir auch hier der scherzhaften Erfindung Pl. 12 gedenken, obwol solche nicht eigentlich unter die Rubrik des Humoristischen gehören möchte. Der Künstler hat nämlich eine Art von Kandelaber gezeichnet, auf welchem oben ein Teufelchen sitzt; unten endigt der Kandelaber in eine Kugel und Zapfen, um ihn auf dem Fußgestelle festzuhalten; aus diesem Fußgestelle geht eine Explosion los, die den Kandelaber gewaltsam

in die Höhe treibt, ein Paar Genien aber scheinen bemüht, ihn sowol in gerader Richtung zu erhalten, als auch wieder in sein Fußgestelle einzusenken. Es könnte sein, doch wagen wir nicht, es zu behaupten, daß der Künstler allegorischen Sinn damit habe verbinden wollen; zum Wenigsten ist der gegenüberstehende schmale Rand des Blattes mit allerlei musikalischen Instrumenten wie auch mit Larven verziert, und am Leuchter selbst sind Narrengesichter angebracht, alles Dinge, womit unsere frommen Vorfahren auf weltliches Treiben und eitle Lustbarkeit anzuspielen pflegten. Dem sei übrigens, wie ihm wolle, der Einfall ist sonderbar, artig, vielleicht einzig, und die Genien besonders mit seltener Anmuth gedacht, kindlich gefällig; wir machen daher von ihnen einen schicklichen Uebergang auf

Das Naive. Freilich wird es nichts Unerwartetes sein, wenn wir Arbeiten von Albrecht Dürer eine Eigenschaft zuschreiben, welche alle gute Künstler seiner Zeit besaßen. Unterdessen hat er auch in diesem Stück hier Außerordentliches geleistet oder, wenn man lieber will, sich selbst übertroffen. Der Pl. 1 im Gezweige der Arabeske sitzende Mann, welcher auf der Schalmei bläst, kann unmöglich natürlicher gedacht werden. Von gleichem Gehalt ist ein anderer, Pl. 43, ebenfalls im Gezweige sitzend, der tanzenden Bauern aufspielt; auch sind diese Bauern selbst im höchsten Grade wahr, einfach und ihrer Natur gemäß dargestellt. Von edlerem Geschmack hingegen, aber nicht weniger mit ungesuchtem Reiz geschmückt, erscheinen die beiden Kinder Pl. 23, deren das eine einen Baum in ein Gefäß zu pflanzen, das andere die Zweige desselben hinanzusteigen bemüht ist.

Allegorisch Bedeutendes. Ueber dem Ritter, Pl. 7, der sich gegen den Tod vertheidigen will, zieht eine Gewitterwolke, ein Falke stößt auf einen Reiger, und der Mond steht im neuen Lichte am Himmel. Der moralische Sinn hievon ist nicht schwer zu errathen; doch scheint uns die Allegorie der folgenden Platte noch feiner gedacht, reiner und einfacher. Ueber dem Wohlthätigen nämlich, der das Almosen reicht, sieht man in der Verzierung einen Pelikan angebracht. Der Hahn, welcher auf dem Zweige sitzt und aus vollem Halse kräht, über dem Manne, der zum Tanz aufspielt, Pl. 43, ist auch unter den Allegorien anzuführen, könnte aber vielleicht mit nicht weniger Recht auch den oben erwähnten humoristischen Motiven beigezählt werden.

Malerische Freiheit. Albrecht Dürer tritt nicht oft so

frei, so unbefangen, mit so reizenden Kompositionen auf, als hier der Fall ist. Johannes der Evangelist, Pl. 11, in Begeisterung über die ihm erscheinende Maria mit dem Kinde, sitzt schreibend in einer Felskluft und erfreut durch die poetische Kühnheit des Gedankens. St. Georg, Pl. 4, hält den erlegten Drachen am Hals gefaßt. Er wurde, wie man wohl sieht, vom Künstler wegen des langen schmalen Raumes auf diese Weise dargestellt, paßt aber vortrefflich an die Stelle und ist als Motiv neu und von keinem anderen Künstler noch benutzt. Verdienste eben solcher Art zieren auch die schon in anderem Betracht gelobte Verkündigung, Pl. 22 und 23. Durch malerische Freiheit in der Wendung nimmt sich die einem Herkules ähnliche Figur Pl. 33 sehr vortheilhaft aus. Der Säufer mit der Schnabelgans und der Gruppe von Gefäßen, zwischen denen er liegt, ist beinahe unverbesserlich angeordnet, und in gleicher Hinsicht verdient der Kampf Pl. 20 großes Lob. Kaum ist es möglich, lebhafter bewegte Figuren zu denken oder die beiden Gruppen der Streitenden geschickter zum Ganzen zu verbinden.

Zierrathen. Die historischen und andere Figuren hat unser Künstler mit arabesken Zierrathen begleitet. Diese nehmen meistens den schmaleren Rand der Blätter ein und bestehen vornehmlich aus Rosen und Weinranken, die jedoch keineswegs ängstlich der Natur nachgebildet sind, sondern es erscheinen zwischendurch abwechselnd mancherlei andere Blumen und Blätter; endlich verlaufen sich die Ranken allemal in künstliche Züge, wie Schreibemeister zu machen pflegen. Masken, Vögel und andere Thiergestalten sind als weiterer Schmuck, wo es nöthig schien, angebracht. Betrachtet man diese Arabesken im Ganzen, so äußert sich freilich der damals in Deutschland herrschende Geschmack spitziger, dornartiger Blätter und knotiger Zweige, weil die herrlichen antiken Muster wenig bekannt sein mochten; sie sind also nur nach den Bedingungen des Zeitgeschmacks schön zu nennen, aber, insofern dieser zugegeben wird, in der That vortrefflich.

Christliches. Madonnen, Engel, Heilige, kurz Alles, was aus innigem Gefühle, aus frommem Herzen, aus keuschem Sinne, aus altväterlicher Einfalt und Redlichkeit nur aufgeht, ist sehr tüchtig, nachahmenswerth möchten wir sagen, wenn nämlich reproduzirt werden könnte, was dem Geist einer längst vergangenen Zeit entquollen ist.

Künstlerische Behandlung. Oft bewies Dürer in seinen

Kupferstichen und Gemälden überflüssigen, etwas trockenen Fleiß und Pünktlichkeit; nur in einigen der besten Arbeiten desselben wird meisterhaft freie Behandlung wahrgenommen. Von solcher Eigenschaft mögen denn auch die nun bekannt gemachten Handzeichnungen sein. Ueberall erscheint in denselben die sichere Fertigkeit eines großen vollendeten Meisters, der mit wenig Strichen viel zu bedeuten versteht. Hr. Joh. Joachim von Sandrart, der sie gesehen, hat also wol Recht, wenn er in seiner „Deutschen Akademie", T. II. S. 224, ganz treuherzig versichert, sie seien über die Maßen vernünftig schraffirt. Wir stehen nicht an, diesen Ehrenmann noch überbietend, zu sagen: wie Gottes Friede und höher als alle Vernunft!

Anderweitige Betrachtungen und Schluß. Wer überlegt, daß die Zeichnungen, von denen gehandelt worden, blos Marginalverzierungen eines Andachtsbuches sind, muß zur Verehrung und Hochachtung gegen ein Zeitalter sich gedrungen fühlen, in welchem so viel Kunst, so viel Kunstliebe geherrscht, als es bedarf, solche Werke hervorzubringen. Wir sind keineswegs geneigt, die Zeit, in der wir selbst leben, herabzusetzen; aber gerade von dieser Seite möchte ihr eine Vergleichung mit jener schwerlich zum Vortheil gereichen. Ja, wir würden keine Wette darauf eingehen, ob Albrecht Dürer selbst, wenn er jetzt ohne seinen großen Namen wieder aufstehen würde, von irgend einem eleganten Bücherbesitzer so leicht ein schönes Velin-Exemplar zum Bezeichnen erhalten dürfte, auch wenn er die Arbeit umsonst thun wollte. — Uebrigens versichern wir ernstlich, daß nach vielfältiger, prüfender Durchsicht der angezeigten Blätter wir keine wirklich schwache Seite daran ausspähen oder Anlaß zu einigem gegründeten Tadel finden konnten; vielmehr hat unsere Neigung für das Werk, unsere Hochachtung für den Meister desselben immer mehr zugenommen. Sollte es etwa einigen unserer Leser als ungewöhnlich und ganz außer der Regel scheinen, daß die gegenwärtige beurtheilende Anzeige fast aus lauter Lobsprüchen gewebt ist, so bitten wir sie, auch die besondere Veranlassung zum Lob zu bedenken, die weder ihnen noch uns so bald wieder begegnen wird.

Herr Strixner, der durch die hier vorgelegten lithographischen Versuche von sich und der jüngstgebornen Kunst, in welcher er arbeitet, sehr gute Hoffnungen erregt, hat sich große Mühe gegeben, Dürer's Federstriche genau nachzuahmen, und so viel wir, ohne die Originalzeichnungen gesehen zu haben, urtheilen

können, ist es ihm auch überdem noch gelungen, Vieles von dem Geiste derselben auf seine Tafeln zu bringen. Wir sind ferner benachrichtigt, daß das Werk aus einer Anstalt hervorgegangen, welche unter dem Einfluß des jedes Gute mit Eifer befördernden Herrn von Aretin steht; darum dürfen die Kunstliebhaber hoffen, derselbe werde bald, ihre Wünsche zu befriedigen, öffentlich anzeigen lassen, wo und um welchen Preis sie sich Exemplare verschaffen können. In demjenigen, woraus wir die vorstehende Anzeige verfaßt, sind die Platten Nr. 1—43 bezeichnet, doch folgen sie einander, wie man aus der zu Anfang bemerkten Gesammtzahl der Blätter gesehen haben wird, nicht in ununterbrochener Ordnung. Ob also noch einige Blätter zurück sind oder ob diese unterbrochene Nummernfolge eine andere Beziehung hat, muß durch die in der Vorrede zu liefern versprochene Uebersicht des Ganzen noch ins Klare kommen.

II. Albrecht Dürer's christlich-mythologische Handzeichnungen,

in lithographischer Manier gearbeitet von N. Strixner. 7 Hefte, zusammen 46 Blätter, nebst dem gedruckten Inhaltsverzeichniß.

Als im abgewichenen Jahre in dieser A. L.-Z. Nr. 67 unsere Anzeige eines Theils von dem Werk erschienen war, welches jetzo vollendet vor uns liegt, so behaupteten viele wackere Kunstfreunde, denen weder Albrecht Dürer's Originalhandzeichnungen zu München noch die lithographischen Nachahmungen derselben bekannt waren, unser Lob sei übertrieben und parteiisch. Nachdem aber späterhin einigen dieser Schwachgläubigen die zu jener Zeit blos noch in einzelnen Exemplaren ausgegebenen Blätter zu Gesichte gekommen, so änderten sie ihre Meinung und erklärten im Gegentheil, wir hätten noch lange nicht genug Gutes davon gesagt. Mag dem nun sein, wie ihm will, der Zweck ist erreicht, wenn es uns gelang, die Aufmerksamkeit des Publikums auf den schätzbaren Nachlaß einer schönen Zeit und eines großen, herrlichen, der deutschen Nation Ehre bringenden Künstlers zu lenken, dessen Name mit Achtung genannt werden wird, so lange wahrer Geschmack und Kultur nicht gänzlich erloschen sind, und möge der Himmel verhüten, daß solches jemals geschehe!

In Betracht des in diesem Hauptwerke von A. Dürer im Allgemeinen herrschenden Geistes, der besonderen Eigenschaften

der einzelnen Stücke, wo und in welcher Art Alles ausgeführt ist u. s. w., haben wir in gedachter erster Anzeige bereits ausführliche Nachricht mitgetheilt und verweisen also auf dieselbe, indem wir sonst befürchten müßten, zu wiederholen, was den meisten unserer Leser schon bekannt ist. Wir beschränken uns demnach hier auf die Bemerkung, daß zu den ehemals angezeigten 20 lithographischen Tafeln nach A. Dürer's Handzeichnungen nun noch 23 andere Stücke aus gleichem Werk hinzugekommen, so daß nun das Ganze 43 Blätter in ununterbrochener Nummernfolge nebst Titel, Vorrede und A. Dürer's Bildniß, also zusammen 46 Blätter enthält, denen noch ein gedrucktes Inhaltsverzeichniß beigefügt ist.

Da in der mehrerwähnten ersten Anzeige der Inhalt der Blätter im Einzelnen nur berührt worden, so wie die verschiedenen hervorstechenden Eigenschaften derselben zur näheren Entwicklung des Kunstcharakters überhaupt es erheischet, nicht aber in gehöriger Vollständigkeit der Reihe nach, weil diese damals noch nicht ununterbrochen bestand und mit den jetzt erschienenen Blättern erst die Zwischenräume ausgefüllt worden sind, so ist es, weil doch manches Stück in Beziehung zu dem folgenden steht, zweckmäßig, wenn wir gegenwärtig die Darstellung eines jeden Blatts, so wie sie auf einander folgen, nur kurz bemerken, ohne uns bei den schon vormals beurtheilten weiter aufzuhalten, hingegen aber bei Gelegenheit über die Vorzüge der neu hinzugekommenen das Nöthige beifügen.

Das Titelblatt. Oben mit Kunstschreibezügen verziert, die in ein Fratzengesicht endigen, unten mit einem Einhorn und Kranich in einfach landschaftlicher Umgebung. — Albrecht Dürer's Bildniß nach einem Originalgemälde in der Schleißheimer Galerie, Brustbild mit einer Hand. Es unterscheidet sich von den übrigen Blättern des Werks dadurch, daß es wie mit schwarzer Kreide gezeichnet scheint und nicht vorzüglich gerathen ist, dahingegen in jenen überall Federzeichnung sehr gut nachgeahmt worden. — Nr. 1. Ein im Gezweige der Arabeske sitzender Mann, auf der Schalmei blasend. — Nr. 2. Eine Heilige, welche wir für die heilige Klara gehalten, soll zufolge des Verzeichnisses die heil. Barbara sein. — Nr. 3. St. Sebastian. — Nr. 4. St. Georg. — Nr. 5. Der urinbeschauende Arzt. — Nr. 6. Ein Ecce Homo. — Nr. 7. Ein Ritter, der gegen den Tod das Schwert zieht. — Nr. 8. Der Wohlthätige. — Nr. 9. Die Seelen im Fegefeuer. — Nr. 10. König David

spielt knieend auf der Harfe; sein königlicher Mantel wirft schöne Falten; der Kopf verdient auch bemerkt zu werden, er ist voll Wahrheit, Leben und Charakter. — Nr. 11. Johannes der Evangelist, dem die Maria mit dem Christkinde erscheint. — Nr. 12. Ein Kandelaber, welchen zwei Genien schwebend halten und wieder auf sein Fußgestelle einzusenken suchen. — Nr. 13. Die heilige Dreifaltigkeit. — Nr. 14. St. Georg zu Pferde, ganz geharnischt. Er hält eine Fahne, und unter des Pferdes Füßen liegt der von ihm überwundene Drache. Der Künstler hat seine Figur meisterhaft in den schmalen Raum zu fügen gewußt, die Ansicht von vorne gewählt und das Pferd ganz in Verkürzung gezeichnet, welches dem Ganzen Fülle und Reichthum gegeben. Als ein schickliches Beiwerk ist in dem unteren Raume des Blatts ein noch lebender Drache angebracht, welcher ein Menschengerippe benagt. — Nr. 15. Die heilige Apollonia, schön drapirte und ungemein anmuthig gewandte Figur; unten sieht man einen großen Vogel, der nach Mücken hascht, sehr geistreich gezeichnet. — Nr. 16. Der heilige Matthias. Würdig im Ganzen, vornehmlich ist der Kopf von edlem Charakter. Unten im Blatt sieht man die Versuchung eines Einsiedlers, vermuthlich des heil. Antonius; ein niedliches Weiblein tritt heran, ihm eine Schale reichend, und vom Rücken her bläst der Teufel mit einem Blasebalg bösen Rath ihm ins Ohr. Größere Naivetät, Einfalt und Wahrheit, ja in gewissem Sinne reizendere Figuren giebt es nirgends als der Heilige und das Weiblein, welches kömmt, ihn zu versuchen. Jener sitzt verschlossen, in sich gekehrt, starr und steif mit einer fast grotesken Unempfindlichkeit; Diese ist ohne frechen Ausdruck, sondern hat im Gegentheil den Schein von verschämtem Wesen und feiner Buhlerei, der ihr wohl steht und sie in der That reizend macht. — Nr. 17. St. Andreas. Eine auf Dürer's gewöhnliche Weise gut drapirte Figur; der Kopf ist natürlich, hat aber vielleicht nicht so viel Edles in den Zügen, als der Gegenstand erfordert. Unten im Blatt wird ein springender Dammhirsch bemerkt und zwei geflügelte Löwen, welche letzteren das Ornament des Fußgestelles ausmachen, worauf der Apostel steht. — Nr. 18. Der heilige Maximilian, unten ein Auerochse. — Nr. 19. Christus. Unter ihm ein Engel, im Kampf mit dem Höllendrachen, und ganz unten ein König, im Wagen sitzend, vor welchen ein Ziegenbock gespannt ist; dieser wird von einem auf dem Steckenpferde reitenden Kinde gelenkt. —

Nr. 20 und Nr. 21. Ein betender Engel und ein anderer Engel, der ein Rauchfaß hält. Unten sind auf diesen beiden Blättern treffliche Gruppen kämpfender Männer angebracht. — Nr. 22 und Nr. 23. Die Verkündigung Mariä. — Nr. 24 hat im unteren Raume die Gefangennehmung Christi. Christus ist dargestellt mit ruhiger Würde den Kriegsknechten entgegentretend, die, man begreift nicht, aus welcher Ursache, nebst Judas erschrocken theils schon liegen, theils über einander stürzen. Auf der Seite des Heilandes zieht Petrus voll Eifer das Schwert. Johannes, in tiefer Wehmuth, scheint ihn zurückhalten zu wollen, und ein anderer Apostel sieht mit gespannter Aufmerksamkeit, was vorgeht. Diese sämmtlichen Figuren dürfen zu den geistreichsten gerechnet werden, auch ist das Ganze in Hinsicht auf geschickte Anordnung zu loben. Höher im Blatt erscheint still trauernd auf Wolken eine Mater dolorosa; die Falten ihres Gewandes sind breit und groß, aber mit scharfen, zum Theil etwas verworrenen Brüchen. — Nr. 25. Ein bewaffneter Mann; unten lockt ein Fuchs, auf der Flöte blasend, Hühner an sich; Alles lebhaft, in hohem Grade geistreich mit naiver Laune gezeichnet, so daß dieses Blatt eins der anziehendsten ist. — Nr. 26. Ein Ritter wird vom Tod verfolgt, der Teufel stürzt aus der Höhe herab, ihm den Paß zu verrennen. Des Reiters Flucht, die Eile des nachsetzenden Todes, die Bereitschaft des bösen Geistes, Jenen mit seinen Krallen zu packen, ist Alles trefflich ausgedrückt. — Nr. 27. Ein Eremit, am Krückenstock gehend; in der einen Hand hält er das Paternoster, vor ihm steht ein brüllender Löwe, von einem Insekt umschwirrt, hinter dem Einsiedler her gehen zwei Spielleute; alle diese Figuren sind in ausgezeichnetem Maße geistreich, lebendig, wahrhaft, und eben solche gute Eigenschaften können von den Vögeln, die in den Zweigen der Arabeske sitzen, gerühmt werden. — Nr. 28. Herkules zielt nach den Harpyien; eine kräftige, sehr lebhaft bewegte Figur und vielleicht unter Albrecht Dürer's heroischen Darstellungen aus dem Alterthum die beste. — Nr. 29. Ein indianischer Krieger. Man sieht wol, wie zur Zeit, da diese Zeichnungen verfertigt worden sind, die Nachrichten aus beiden Indien noch als Neuigkeiten betrachtet wurden, und Albr. Dürer hat daher in diesem Werke Verschiedenes von dorther angebracht. Der erwähnte Krieger ist mit einer Federmütze, dergleichen Kragen und Schurz bekleidet; in der linken Hand hält er den Schild, in der rechten einen Stab, welcher oben in eine Art von Kolbe endigt.

Das Basement, worauf diese gut gezeichnete Figur steht, ist ein Löffel, wie man deren viele, von Buchsbaumholz künstlich geschnitzt, noch in den Kunstkammern antrifft. — Nr. 30. Ein Araber mit einem Kameele. Mensch und Thier sind vortrefflich gelungen. — Nr. 31. Ein schlafender Mann. Die tiefe Ruhe ist in demselben ganz unverbesserlich ausgedrückt; unten im Blatt sitzt ein kleiner Genius, der einen Korb mit Trauben auf dem Haupt trägt, neben ihm springt ein zottiges Hündchen. — Nr. 32. Unten ein Dreifuß, dessen Schale von Chimären oder eigentlich geflügelten Ziegen getragen wird; unter der Schale desselben brennt Feuer. Die Arabeske zu beiden Seiten zeigt aufgehangene Vögel nebst einem Satyr in eben dem Zustande. — Nr. 33. Herkules, der den Löwen getödtet. Unten ein zerlumpter Säufer, den eine Löffelgans anschreit. — Nr. 34. Ein Bewaffneter. Unten eine auf ihrem Stuhl eingeschlafene Frau; der Rocken steht ihr zur einen Seite, auf der anderen der Krug, vor ihr ein Topf, worin die vollen Spindeln stecken. Naturgetreuere Darstellung wird selten zu finden sein, als diese Figur es ist, und nicht minder gerathen in seiner Art, derb, tüchtig und mannhaft ist auch der gedachte Bewaffnete. — Nr. 35. Ein Chor Musikanten. In Hinsicht auf Anordnung ganz vortrefflich; was den Ausdruck betrifft sowie die Verschiedenheit des Charakters der Figuren, überaus kräftig, wahr und abwechselnd. Es ist dieses, was viel sagen will, eines der erfreulichsten und schätzbarsten Stücke der ganzen Sammlung. — Nr. 36. Maria, betend, wird von einem Engel gekrönt. Ist gleich das Kostüm aus Dürer's Zeit und wahrscheinlich gar eine Nürnbergische Jungfrau nach dem Leben gezeichnet, so muß man doch gestehen, daß der Künstler in der Wahl des Modells glücklich gewesen und daß ihm der Charakter jungfräulicher Unschuld und Zartheit vollkommen gelang. Unten im Raume steht ein geflügeltes Kind oder kleiner Engel, welcher singt und auf der Zither spielt; den linken Fuß hat derselbe auf das Haus einer kriechenden Schnecke gesetzt. Vieles ließe sich über diesen anmuthigen Gedanken, über die tiefere Bedeutung desselben und über das Naive in der Darstellung oder Ausführung dieser Figur sagen; doch sie eignet sich ohne Zweifel mehr für bildende Kunst und Gestaltung als für das Wort, und so wollen wir nur überhaupt anmerken, daß der liebliche, ächt poetische Gehalt der Erfindung unseres Bedünkens dem der geschätztesten antiken Gemmen dieser Art nicht nachsteht. —

Nr. 37. Wirthschafterin, vom Markte kommend. In der einen Hand trägt sie einen Korb mit Eiern, in der anderen etwas, so einem Käse ähnlich sieht; auf dem Haupt sitzt ihr eine Gans, und unter den Füßen ist Steinpflaster angedeutet, so nämlich, daß es wieder als Körner eines großen Samenkopfs, etwa Zwiebel oder Mohn oder Granatapfel, behandelt ist, welcher zum Fußgestelle dient. Nie haben wir in Produkten neuerer Kunst gemeine Natur in größerem Geschmack und Stile und mit so liebenswürdiger Einfalt dargestellt gesehen als in dieser Figur; sie ruht so fest, so tüchtig auf ihren Füßen, hat so bestimmte, strenge Umrisse, so angemessene, kaum merkliche Wendung und Bewegung des Körpers, daß man zu gleicher Zeit an das Leben selbst und an ein Bild von Erz erinnert wird. Ob wir vielleicht ein zu günstiges Vorurtheil für dieses Stück gefaßt haben, bleibt Sachverständigen zu beurtheilen überlassen; unserer individuellen Meinung nach aber ist sie Albrecht Dürer's Meisterstück und unübertrefflich. — Nr. 38. Hoch auf Wolken ein betender Engel, unten Bacchus oder Silenus, nackend auf einem Faß sitzend, beschäftigt, den Becher zu leeren; ihm gegenüber ein Satyr, welcher auf der Rohrpfeife bläst. Unser Künstler hat, wie es scheint, hier wieder, wie schon mehrere Male in diesem Werk geschehen, dem Weltlichen das Himmlische, sinnlich irdischen Genüssen die überirdische Ruhe und Seligkeit entgegengesetzt darstellen wollen. Die Figur des betenden Engels ist rein, sanft, zugleich würdig und lieblich. — Nr. 39 besteht blos aus Arabesken; das Hauptbild ist ein Hahn, der auf einer Säule sitzt und kräht. — Nr. 40. St. Augustinus oder St. Ambrosius im bischöflichen Ornate, eine treffliche, edle Figur; im unteren Raume des Blatts sieht man das Christkind auf einem Esel reiten; mit der Rechten ertheilt es den Segen und hält in der Linken den Reichsapfel; ein kleiner Engel steht vor ihm und breitet sein Gewand auf die Erde aus, wunderbar lieblich und eine Anspielung auf den Einzug Christi in Jerusalem oder, wenn man will, Darstellung desselben unter Figuren von Kindern, in der Art, wie auf einigen antiken Basreliefen der Tod des Hektor's und die Trauer der Andromache u. s. w. gesehen wird. — Nr. 41. Ein Engel, auf Wolken knieend, betet inbrünstig; sein Gewand schlägt sehr schöne Falten; unten im Blatt vertheidigt sich ein Mann zu Fuß, mit einer Hellebarde bewaffnet, gegen einen geharnischten Ritter. Unmöglich könnten diese Beiden noch lebhafter und ausdrucksvoller gezeichnet

sein; besonders ist der Mann zu Fuß ein vollendetes Bild von sicherem Muth, von Kraft und Festigkeit. — Nr. 42. Unten halten zwei kleine trauernde Engel aus Wolken das Schweißtuch mit dem dornengekrönten Haupt des Erlösers, dessen Charakter würdig, der Ausdruck schmerzhaft ist. Im Raum zur Seite steht auf einem Gefäß, woraus drei Wasserstrahlen sich ergießen, ein sehr malerisch gekleideter kleiner Engel, mit beiden Händen einen Lorbeerkranz in die Höhe haltend, in welchem ein Schild und auf demselben Dürer's Name gezeichnet ist. — Nr. 43 stellt vier tanzende Figuren dar; im Gezweige der Arabeske sitzt der Spielmann.

Musterbuch der lithographischen Druckerei von A. Senefelder, F. Gleißner u. Comp. in München. 1stes Heft. 10 Blätter nebst dem Verzeichniß und Nachricht an das Publikum. München.

Jenaische Allgem. Lit.-Ztg., 1809. Nr. 91. Den 18. April. Unterzeichnet: W. K. F.

Am 30. März 1809 schickte Goethe an Eichstädt „ein paar Recensionen, welche den fortgesetzten Bemühungen der Münchner in Absicht auf den Steindruck volle Gerechtigkeit widerfahren lassen." Es waren dies die vorstehend (S. 818 ff.) abgedruckte und die nachfolgende. Wenn er demselben Briefe noch „ein kleines Zettelchen des Hofrath Meyer" beilegt, so möchte man daraus apagogisch schließen, daß Goethe selbst der Verfasser der Recensionen gewesen ist. Damit stimmt auch überein, wenn er Meyer am 28. April 1809 einen „Abdruck der Recension von den Münchener Steindrucken" sendet und hinzufügt: „Vielleicht findet sich ein Stündchen Zeit, um aus der ersten und zweiten [Recension] ein Ganzes zu machen, das wir den Unternehmern gelegentlich zusenden können." — Da außerdem die Darstellung Goethe's Art und Weise nicht widerspricht, so ist auch diese Arbeit hier aufgenommen worden.

Schon vor einigen Jahren kamen aus verschiedenen Gegenden von Deutschland rohe Versuche in der Lithographie zum Vorschein; allein es mag nun Unbekanntschaft mit dem wahren Verfahren oder die geringe Geschicklichkeit Derer gewesen sein, die solche Versuche machten, genug, die Sache war unerfreulich, und es schien nicht, als ob viel Ersprießliches von der neuen Erfindung zu hoffen wäre. Nun aber tritt diese Kunst aus München in solcher verbesserter Gestalt hervor und legt Proben

ihres bereits erworbenen Vermögens ab, welche allerdings zu sehr günstigen Erwartungen berechtigen. Was indessen möglicherweise noch auf diesem Wege bewirkt werden kann, läßt sich nicht im Voraus bestimmen, ebenso wenig, als zur Zeit, da die ersten Versuche im Kupferstechen geschehen sind, Jemand Blätter wird geahnet haben, wie Wille, Strange, Woollet*) und Andere sie geliefert. Wenn aber die Lithographie auch keine weiteren Fortschritte mehr machen sollte, sondern auf dem Punkte beharren müßte, worauf sie vermöge der vor uns liegenden Probeblätter aus München wirklich steht, so scheint sie doch so mannichfaltiger Anwendung fähig und so beträchtliche Ersparungen von Zeit und Kosten anzubieten, daß wahrscheinlicherweise ihr Manches, was bisher von der Typographie gethan worden, wie auch alle die geringeren Arbeiten der Kupferstecherkunst zufallen werden.

Es sollen überhaupt 4 Hefte solcher Probeblätter verschiedener Anwendung der Lithographie durch Herrn Senefelder in München erscheinen, wovon wir hiemit das erste Heft, aus 10 Blättern bestehend, anzuzeigen haben. Zwar gestehen wir, daß uns das Verfahren bei den verschiedenen Manieren nicht so genau bekannt ist, als etwa nöthig sein dürfte, um über die größeren und geringeren Schwierigkeiten einer jeden Manier wie auch von den Vortheilen, welche sie gewähren, entscheidend zu urtheilen; wir müssen in dieser Hinsicht uns beinahe ganz auf die Angaben des Herausgebers verlassen; hingegen soll treu berichtet werden, wie ein jedes von den im vorliegenden ersten Heft enthaltenen Probeblättern ausgefallen ist.

I. Das Titelblatt. In vertiefter geschnittener Manier, welche mit der Kupferstecherkunst wetteifern, sie aber in Menge und geschwinder Lieferung der Abdrücke weit übertreffen soll. Die Schrift auf diesem Blatt ist nicht weniger schön und zart, als ob sie in Kupfer gestochen wäre, und die ganze Arbeit, wie berichtet wird, in 10 Stunden vollendet worden, welches freilich einen sehr bedeutenden Vortheil verspricht; denn der fleißigste Kupferstecher würde eben diese Schrift kaum in so vielen Tagen in Kupfer gegraben haben liefern können.

II. Die Dedikation. Erhobene Manier. In Hinsicht auf Reinlichkeit und Deutlichkeit der Buchstaben wäre dieses Blatt etwa mit dem gewöhnlichen schönen typographischen Druck zu vergleichen.

*) Berühmte Kupferstecher des achtzehnten Jahrhunderts, Johann Georg Wille (1715—1808), Sir Robert Strange (1721—1792), William Woollet (1735—1785).

III. Nachahmung englischer Holzschnitte aus dem Werke Tho Chase,*) in erhobener Manier auf Stein gezeichnet. Völlig täuschend. Der Zeitaufwand soll auf diese Weise zehnmal geringer sein, als wenn die Arbeit in Holz geschehen sollte.

IV. Nachahmung einer im königl. baierischen Zeichnungskabinette befindlichen Handzeichnung von Raphael, mit dem Pinsel auf Stein gezeichnet. Erhobene Manier. Die flüchtigen Striche einer leichten Federzeichnung sind in diesem Blatt sehr gut nachgeahmt, und überdies verdient die Bekanntmachung eines vortrefflichen Entwurfs von Raphael den Dank der Kunstfreunde. Man sieht den Leichnam eines frommen Bischofs auf der Bahre liegen und Kranke herbeikommen, um von der Wunderkraft, die von diesen heiligen Resten ausgeht, zu genesen. Das Ganze ist vortrefflich angeordnet und höchst geistreich mit wenig Strichen ausgeführt.

V. Nachahmung eines radirten Kupferstichs von Dietrich,**) mit der Feder auf Stein gezeichnet. Sehr gut, und in Betracht einer gewissen Weichheit der Striche hat diese Nachahmung sogar noch Vorzüge vor dem radirten Original.

VI. Nachahmung einer die Madonna mit dem Kinde darstellenden Handzeichnung des Fra Bartolommeo di San Marco,***) mit der Feder gezeichnet. Auch dieses Stück kann für befriedigend gelten und hat das Ansehen einer leichten Radirung; der gelblichte Ton veralteten Papiers ist ihm mit einer zweiten Steinplatte aufgedruckt, und in der Nachricht wird gesagt, daß man vermittelst mehrerer Platten Abdrücke mit verschiedenen Farben, wie auch mit vieler Präzision illuminirte Landkarten liefern könne, wovon künftig im zweiten Heft eine Probe soll gegeben werden.

VII. Zwei Musikproben. a) Handschrift vom Hrn. Abt Vogler,†) der Nachricht zufolge vom Originalpapier durch Ueberdruck auf den Stein abgelöst und auf denselben fixirt. b) Probe von Musikschrift, auf die Steinplatte selbst geschrieben.

---

*) Vgl. S. 536 und die vierte Anmerkung daselbst.

**) Der Bekannteste dieses Namens ist Christian Wilhelm Ernst Dietrich, geboren 1712 in Weimar, gestorben 1774 in Dresden, ausgezeichnet als Maler und als Kupferstecher.

***) Gewöhnlich Baccio della Porta genannt, lebte von 1469 bis 1517.

†) Georg Joseph Vogler (1749—1814), berühmter Komponist und Theoretiker in der Musik.

Erstere ist rein und leserlich, letztere schön und zart in dem Maße wie gestochene Musik.

VIII. Ein Kopf nach Raphael. Mit Kreide auf Stein gezeichnet, so reinlich, daß er den auf Kreidemanier in Kupfer gestochenen nicht nachsteht; er hat vielleicht etwas mehr Weichliches, und jene hingegen mehr Kraft.

IX. Probe einer Vorschrift in vertiefter geschnittener Manier. Was hierüber anzumerken sein möchte, ist bereits oben beim Titelblatt geschehen.

X. Ein Idealplan als Vorschrift zu geodätischen Zeichnungen in der nämlichen Manier. Er leistet in Hinsicht auf Reinlichkeit und zarte Abstufung der Schraffirungen Alles, was in dieser Art wünschenswerth sein kann.

Handzeichnungen berühmter Meister aus dem k. baierischen Kunstkabinette, in lithographischer Manier nachgeahmt. Erstes Heft. 6 Blätter. München.

Jenaische Allg. Lit.-Ztg., 1809. Nr. 294. Den 19. Dez. Unterzeichnet: W. K. F.

Am 25. Nov. 1809 schreibt Goethe an Eichstädt: „... Ich sende zugleich eine kurze Recension der neusten lithographischen Arbeiten, welche bald abgedruckt wünschte...." Da nach diesem Datum sich keine andere mit W. K. F. unterzeichnete Recension als die nachfolgende im Jahrg. 1809 der Jen. Lit.-Ztg. findet, so kann nur diese die in Goethe's Brief gemeinte sein. — Der direkte Beweis für Goethe's Autorschaft ist damit allerdings noch nicht geführt, wenn sie hierdurch auch zu einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit erhoben wird.

Mit diesen 6 Blättern liefert die lithographische Anstalt in München einen neuen Beweis von den raschen Fortschritten, welche vornehmlich durch ihre Bemühung in dieser Kunst seit Kurzem gemacht worden; zugleich erhält das kunstliebende Publikum dadurch unverhoffte Kunde von den bisher wenig bekannten Schätzen der königl. Zeichnungssammlung zu München.

Eines von den Blättern, welche wir hier anzuzeigen gedenken, nämlich die gelungene Nachahmung einer vortrefflichen Federzeichnung von Raphael, ist bereits aus dem ersten Hefte des Musterbuches über alle lithographischen Kunstmanieren bekannt und zu seiner Zeit von uns erwähnt worden (J. A. L.-Z. 1809.

Nr. 91). — Das zweite bildet, ebenso wohlgelungen, eine höchst meisterhafte Federzeichnung des Michel Angelo Buonarotti nach, welche ein erster Entwurf zu verschiedenen Figuren in seinem Gemälde vom jüngsten Gericht ist. — Das dritte Blatt enthält den Entwurf einer Madonna mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und zwei Engeln nebst noch einer halben Madonnenfigur im oberen Theile des Blatts, Alles wie mit der Feder zart schraffirt, nach einer dergleichen Handzeichnung des Fra Bartolommeo di San Marco. Es ist eine große Liebe, Unschuld und Frömmigkeit in diesem reizenden Werk und der Geist des Originals in der lithographischen Nachahmung sehr gut wiedergegeben.

Auf dem vierten Blatte sieht man eine bekleidete weibliche Figur im Gehen dargestellt, zufolge der Unterschrift nach einer Handzeichnung des Andrea Mantegna. Diese Figur erscheinet wie auf gelbem Papier mit der Feder umrissen, getuscht oder mit schwarzer Kreide schattirt und weiß aufgehöht.

Das fünfte und sechste Blatt sind zwei männliche Köpfe in Lebensgröße, der jüngere mit, der ältere ohne Bart, wie auf lichtgraues Papier mit schwarzer Kreide schattirt und die Lichter sparsam weiß aufgetragen. Der Meister ist zwar nicht angegeben; sie verdienen aber nicht geringeres Lob als die vier zuvor erwähnten Blätter, indem sie ebenfalls von vorzüglicher Beschaffenheit, geistreich und charakteristisch sind. Besonders gilt dieses gute Zeugniß dem älteren Kopf ohne Bart. Beide scheinen nach der Natur gezeichnete Bildnisse von Klostergeistlichen zu sein.

Betrachten wir nun dieses Heft überhaupt, so finden wir, daß die Nachahmungen von Federzeichnungen Alles erfüllen, was man nur wünschen kann, und daß die lithographische Manier hierin der Kupferstecherkunst in Hinsicht der Wirkung wenigstens gleichgestellt, wegen der bequemeren und schnelleren Förderung ihrer Arbeiten aber weit vorgezogen werden muß. Nicht weniger günstige Aufnahme dürfen auch die drei Blätter mit weiß aufgedruckten Lichtern erwarten; sie fallen zarter und besser ins Auge als mit drei Stöcken gedruckte Holzschnitte. Bei Alledem läßt sich mit Wahrscheinlichkeit hoffen, der technische Theil der Lithographie werde durch die fortgesetzten Bemühungen des Herrn Senefelder bald zu noch größeren Vorzügen gelangen.

Außer den vorstehend mitgetheilten mit W. K. F. unterzeichneten Recensionen der Jenaischen Allg. Literatur-Zeitung, bei denen sich für Goethe's Autorschaft mehr oder minder beweisende Thatsachen beibringen ließen, enthalten die Jahrgänge 1804 bis 1809 noch eine Anzahl anderer ebenfalls mit W. K. F. unterzeichneter Recensionen, die jedoch entweder nachweislich nicht von Goethe herrühren oder wenigstens nicht als von ihm verfaßt nachzuweisen sind. Die Werke, welche in denselben besprochen werden, sind folgende:

Augusteum, Dresden's antike Denkmäler enthaltend, herausgegeben von Wilhelm Gottlieb Becker. Erster Heft. Leipzig 1804.

Jen. Allg. Lit.-Ztg., 1804. Nr. 18. Den 21. Jan.

Recueil de gravures d'après des Vases antiques, la plus part d'un ouvrage grec, trouvés dans des tombeaux dans le Royaume des Deux Siciles. Publié par Guilelmo Tischbein. III Tom. Neapel 1791—95.

Jen. Allg. Lit.-Ztg., 1804. Nr. 188. Den 7. Aug.

Monumens antiques inédits ou nouvellement expliqués par A. L. Millin. 1—9. Livr. Paris 1802.

Jen. Allg. Lit.-Ztg., 1805. Nr. 173. Den 22. Jul.

Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst. Herausgegeben von A. Hirt. Erstes Heft. Die Tempelgötter. Berlin 1805.

Jen. Allg Lit.-Ztg., 1805. Nr. 204. Den 27. Aug.

Beschreibung der kurpfalz-baierischen Gemälde-Sammlungen zu München und zu

Schleißheim, von Christian von Mannlich. 2 Bde. München 1805.

Jen. Allg Lit.-Ztg., 1806. Nr. 10. Den 11. Jan.

Kritische Uebersicht der Linearperspektive zur Vereinfachung und Versinnlichung des Unterrichtes für angehende Künstler, v. T. Gruber. Prag.

Jen. Allg. Lit.-Ztg., 1806. Nr. 25. Den 29. Jan.

Homer in Zeichnungen nach Antiken, von Tischbein, mit Erklärungen von Hrn. Hofr. Heyne. V. Heft. Göttingen.

Jen. Allg. Lit.-Ztg., 1806. Nr. 25. Den 29. Jan.

Augusteum, Dresden's antike Denkmäler enthaltend, herausgegeben von Wilhelm Gottlieb Becker. Zweiter und dritter Heft. Leipzig.

Jen. Allg. Lit.-Ztg., 1806. Nr. 240. Den 10. Okt.

Le Musée français. Recueil complet des Tableaux, Statues et Basreliefs qui composent la Collection nationale; avec l'explication des sujets et des discours sur la Peinture, la Sculpture, et la Gravure, par S. C. Crozemagnan, publié par Robillardperonville et Laurent. 1—38. Livr. Paris 1803—1806.

Jen. Allg. Lit.-Ztg., 1806. Nr. 244. Den 15. Okt.

Museum der Alterthumswissenschaft, heraus-

gegeben von Fr. A. Wolf und Ph. Buttmann. I. Bds. 1. St. 1807, 2. St. 1808. Berlin.

Jen. Allg. Lit.=Ztg. 1808. Nr. 158. Den 6. Jul. — Der erste Theil der Recension ist mit P unterzeichnet, der zweite Theil (über das zweite Stück) mit W. K. F.

J. Flaxman's Umrisse zu Homer's Iliade. Nach dem englischen Originale gezeichnet und gestochen von Schnorr. 34 Blätter. Leipzig 1804. — — zu Homer's Odyssee. 28 Blätter. Ebendas. 1807.

Jen. Allg. Lit.=Ztg., 1809. Nr. 250. Den 26. Okt.

Weimarische Pinakothek. Erstes Heft.

Ueber Kunst und Alterthum, III. Bds. 2. Heft. 1821. S. 157—172.
Das Unternehmen der Weimarischen Pinakothek ging von den W. K. F. selbst aus, welche den in München erfundenen Steindruck gern zur lithographischen Vervielfältigung der in Weimar vorhandenen Kunstwerke benutzt sehen wollten; der Künstler, welcher die Ausführung unternahm, Heinrich Müller, war in München für diesen Zweck ausgebildet worden. Goethe aber interessirte sich besonders für die Sache. Mag es schon hiernach wahrscheinlich sein, daß er bei dem nachfolgenden Aufsatze betheiligt ist, so spricht außerdem noch manches Andere dafür, daß er selbst ihn größtentheils verfaßt haben muß. In dem ersten Abschnitte, „Der lustwandelnde Sokrates", ist zwar die citirte Stelle aus Meyer's „Entwurf einer Kunstgeschichte des 18ten Jahrhunderts" zum Theil wörtlich beibehalten, Vieles aber doch auch wieder in eigenartiger Goethe'scher Weise verändert. Der zweite Abschnitt zeigt unverkennbare Spuren von Verwandtschaft mit dem Aufsatze „Abendmahl von Leonhard da Vinci" (S. 502—530). Weniger sicher sind wir in Beziehung auf den dritten und vierten Abschnitt, in denen das Charakteristische Goethe'scher Darstellung wenigstens nicht scharf hervortritt. — Das Unternehmen selbst war übrigens nicht vom Glücke begünstigt. Das erste Heft fand keine Käufer, und mit den zwei Tafeln, die von der Fortsetzung noch fertig wurden („Er soll Johannes heißen", nach einem unbekannten Original, und „Gefährlicher Austausch", nach Angelika Kauffmann) gab man die Sache auf, gedachte sie jedoch später mit verbesserter Technik, namentlich nach besserer Ausbildung des Künstlers wiederaufzunehmen. Vgl. „Tag= und Jahreshefte" von 1820, Hirzel S. 75, und Sulpiz Boisserée, II. S. 377.

Ihro königliche Hoheit der Großherzog von Sachsen=Weimar=Eisenach haben dem Unternehmer des von Höchst=

denenselben gegründeten und begünstigten lithographischen Instituts zu Weimar, Heinrich Müller, die Erlaubniß ertheilt, die in Ihro Bibliotheken, Sammlungen und Museen befindlichen Merkwürdigkeiten an Kupferstichen, Zeichnungen, Alterthümern und andern bisher noch nicht gekannten Seltenheiten nach und nach heftweise herauszugeben.

Schon durch eine vorjährige Anzeige hat man die Aufmerksamkeit des Publikums und dessen Theilnahme zu erregen gesucht; man kündigte den ersten Heft an, welcher gegenwärtig erscheint, vier Blätter enthaltend.

Die Weimarischen Kunstfreunde geben der Zusage gemäß über diese Bilder die nöthige Auskunft.

I. Der luftwandelnde Sokrates nach Aristophanes, von Carstens.

Asmus Jakob Carstens,*) geboren 1754 zu St. Gürgen, einem Dorfe nahe bei Schleswig, erregte bald nach seiner Ankunft in Rom, in dem Jahre 1792, die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde; es fanden sich unter den jungen studirenden Künstlern Verehrer und Nachfolger, hingegen ebenfalls unter solchen, die schon länger in Rom gelebt, nicht wenig Anfechter seines Verdienstes und seiner Meinungen.

Er besaß bei vorzüglichem Talent großen Ernst und unermüdet rege Lust zum Studium; man dürfte wohl aussprechen: Carstens war der Denkendste, Strebendste von Allen, welche zu seiner Zeit in Rom der Kunst oblagen. Ein offenes Wesen, treuherzige Anspruchlosigkeit machten ihn liebenswürdig; das Aeußere war ausnehmend schlicht, ja fast zu nachlässig.

Auch er schätzte die Werke der ältern Florentiner, die vor dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts gelebt haben, erfreute sich, nach seinem Ausdruck, an ihrer Ehrlichkeit, nahm dieselben aber niemals zum Muster. Anfangs zog ihn Michel Angelo's Kraft und Großheit vor allen Andern kräftig an, doch bemerkt man, daß nach einem allmählichen Uebergang endlich Raphael ausschließlich sein Vorbild geworden.

Der Ernst seiner Natur, seines Bestrebens verlangte pathetische, ernste Gegenstände; aber er suchte sehr oft nach gefälligen, nach neuen oder doch selten bearbeiteten und hat wol manchmal Undarstellbares unternommen, auch sich oft an Gegen-

*) Vgl. S. 815.

ständen versucht, deren Behandlung eine muntere Laune erfordert hätte, und daher von Seiten des Leichten und Scherzhaften zu wünschen übrig gelassen. (Winckelmann und sein Jahrhundert, von Goethe und W. K. F., 325.)

In dem letzteren Sinne ist das vorgelegte Bild merkwürdig; eine Parodie im hohen Stil kann man es nennen, eine Verhöhnung ohne Karrikatur; es drückt seine Kunst und Geistesart in diesem Fache vollkommen aus.

Aristophanes' Wolken gaben Gelegenheit zu dem Bilde. Dieser Schalk, der einen über das Gemeine sich erhebenden Naturphilosophen unter der Maske des Sokrates zum Besten haben und der Menge als lächerlich vorspiegeln wollte, ließ ihn durch ein Theaterflugwerk im Korbe erscheinen, als luftwandelnd und die Sonne umsinnend.

Die Stellungen seiner Schüler werden einem eintretenden Landmann, der seinen Sohn dem Sokrates in die Schule geben will, gar seltsam ausgelegt, und wir erfahren durch eine indirekte Beschreibung, wie es in diesem Hörsaal ausgesehen. In welchem Sinne Carstens den Text gefaßt, wird der Kunstfreund bei Vergleichung mit Vergnügen wahrnehmen, indem er sich unmittelbar an die Stelle des Strepsiades*) versetzt sieht.

Die Originalzeichnung hat gerade dieselbe Größe wie die vorliegende Abbildung in Steindruck und ist mit Rothstein fleißig ausgeführt. Die Köpfe sind geistreich, im Ausdruck abwechselnd und von geeignetem Charakter, die Gewänder von gutem Faltenschlag, auch fehlt es denselben nicht an breiten, ruhigen Massen. Wenn bei genauer, jedes Einzelne prüfender Durchsicht des Werks einige Verstöße gegen die Richtigkeit in der Zeichnung bemerkt werden, so kann solches einem gezeichneten Blatt, welches, obwol reinlich ausgeführt, doch immer nur als Entwurf zu betrachten ist, keineswegs zum wesentlichen Vorwurf gereichen; hätte der Meister seine Erfindung im Großen auszuführen Gelegenheit gefunden, so würde er ohne Zweifel alsdann auf jede Figur jenes ernste Studium verwendet und getrachtet haben, auch von dieser Seite billigen Forderungen zu genügen.

II. Studium von Leonhard da Vinci.

Wie groß die Schwierigkeit sei, wenn der bildende Künstler

*) Name des Landmanns in der Komödie des Aristophanes.

vom natürlich Wahren zum historisch Charakteristischen überzugehen gedenkt, ist keinem Kunstfreunde verborgen. In der Wirklichkeit erscheinen uns nur Individuen, die, sie mögen sich irgend einem geforderten ideellen Charakter noch so sehr annähern, doch immer das Porträtartige nicht verleugnen und mit einer mehr oder weniger ideellen Komposition sich nicht leicht verbinden.

Leonhard da Vinci, der bei einer großen Ausführung, welche er seinen Bildern zu geben gedachte, sich durchaus am Wahren und also auch am Wirklichen festhalten mußte, fühlte sich in der Nothwendigkeit, überall auf Charakterzüge zu merken, um sie unter seine einmal festgestellten historischen Personalitäten zu vertheilen. Wie sehr ihm solches geglückt, das beweist sein Abendmahl, dessen Reste uns noch im höchsten Grade ehrwürdig erscheinen. (Kunst u. Alterthum, I. 3. 113.)

Ueberlieferung sagt uns, daß, so sehr ihm auch dies bei den getreuen Aposteln gelungen, er doch weder das böse Prinzip, den Judas, noch den heiligen Meister jemals zu vollenden sich getraute.

Kenner behaupten jedoch, Leonhard habe den Kopf des Heilandes in Castellazzo selbst gemalt und innerhalb einer fremden Arbeit dasjenige gewagt, was er bei seinem eignen Hauptbilde nicht unternehmen wollen. Von der uns vorliegenden Durchzeichnung dürfen wir sagen, daß sie dem Begriff entspricht, den man sich von einem edlen Manne bildet, dem ein schmerzliches Seelenleiden die Brust beschwert, wovon er sich durch ein vertrauliches Wort zu erleichtern suchte, wodurch er aber die Sache nur schlimmer gemacht.

Wie sich aber der außerordentliche Künstler zur eignen Schöpfung selbst des Höchsten und Unerreichbaren vorzubereiten gesucht, davon giebt uns der hier beigelegte Kopf wenigstens Andeutung. Auf der Ambrosianischen Bibliothek nämlich wird eine von Leonhard unwidersprechlich verfertigte Zeichnung aufbewahrt, auf blaulichem Papier, mit wenig Weiß und farbiger Kreide. Von dieser hat der Ritter Bossi*) das genaueste Facsimile verfertigt, welches gleichfalls vor unsern Augen liegt: Ein edles Jünglingsangesicht nach der Natur gezeichnet, offenbar in Rücksicht des Christuskopfes zum Abendmahl; reine, regelmäßige Züge, das schlichte Haar, das Haupt nach der linken Seite gesenkt, die Augen niedergeschlagen, der Mund halb geöffnet und die ganze

*) Vgl. die Note zu S. 502.

Bildung durch einen leisen Zug des Kummers in die herrlichste Harmonie gebracht. Hier ist freilich nur der Mensch, der ein Seelenleiden nicht verbirgt; wie aber, ohne diese Züge auszulöschen, Erhabenheit, Unabhängigkeit, Kraft, Macht der Gottheit zugleich auszudrücken wäre, ist eine Aufgabe, die auch selbst dem geistreichsten irdischen Pinsel schwer zu lösen sein möchte. In dieser Jünglingsphysiognomie, welche zwischen Christus und Johannes schwebt, sehen wir wenigstens einen Versuch, sich an der Natur festzuhalten da, wo vom Ueberirdischen die Rede ist.

Wie es mit Leonardo's Entwurf beschaffen und wo das Original desselben sich befindet, ist den Freunden der Kunst aus dem Vorigen klar geworden. Die mit größter Aufmerksamkeit vom Ritter Bossi verfertigte Nachbildung läßt die Lage, wohl möchte man sagen die Gemüthsstimmung, bemerken, in der sich da Vinci befunden, als er dieses Studium zum Christuskopf zeichnete. Die Ausführung ist leicht, gewischt, die Umrisse weniger bestimmt, als der Meister sonst zu zeichnen pflegte; wohl wird wahrgenommen, daß er wirkliche Natur nachbildete, aber ein Höheres schwebt vor seiner Seele, welches zu erzielen, zu fassen, darzustellen er, tastend gleichsam mit unsicherer Hand, bemüht ist, und in dieser Hinsicht halten wir die Zeichnung für eine der allermerkwürdigsten.

III. Kaspar de Crayer's Bildniß, von Anton van Dyck.*)

Kaspar de Crayer, ein Maler von Antwerpen, lernte bei Raphael Coxcie, den er schon übertraf, eh er ihn verließ. Man rechnet ihn unter die besten Maler in Flandern, und ob er gleich weniger Feuer besaß als Rubens, so ist seine Zeichnung hingegen weit regelmäßiger, seine Kompositionen sind vernünftig und bestehen aus wenigen Figuren, denen er sehr natürliche Stellungen zu geben weiß und sie künstlich zusammensetzt. In Anwendung der Farben ist er vortrefflich. (Füeßli, Künstlerlexikon.)

Er war ungefähr 15 Jahr älter als van Dyck, der zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts geboren wurde und sich sehr bald als talentvoller Künstler hervorthat. Nun sagt die Ueberlieferung, der junge Maler sei zu dem ältern unerkannt

*) Kaspar de Crayer lebte von 1582 bis 1669, Anthonie van Dyck von 1599 bis 1641.

gekommen und habe sich ihm als Kunstgenossen dargestellt. Crayer, um den Fremdling zu prüfen, reicht ihm Pinsel und Palette und sitzt ihm. Nach vollbrachter Arbeit ruft der erfahrne Mann aus: „Ihr seid van Dyck! Daran ist kein Zweifel."

Unbezweifelt wenigstens ist es, daß dieses Bild von van Dyck's eigner Hand sei und völlig in dem Sinne, wie talentvolle Maler Farb' in Farb' unmittelbar für den Kupferstecher gearbeitet haben. Es könnte vielleicht in die Sammlung von Porträten, wovon er selbst die Kupferplatten mit bearbeitet, aufgenommen worden sein. Von dem Original läßt sich sagen, dasselbe sei mit ungemeinem Geist und leichtem, gewandtem Pinsel behandelt. Van Dyck's eigenthümlicher Geschmack und Stil äußert sich vornehmlich in dem belebten Gesicht, in den Formen der linken, hochgehaltenen, Töne greifenden Hand. Es ist wie mehrere andere Werke dieser Art von van Dyck auf Papier gemalt in einem bräunlichen Tone.

IV. Seitenansicht des Kapitols.

Vor mehr als vierzig Jahren beschäftigte sich ein Kunstfreund in Rom auf einsamen Spaziergängen mit Betrachtung von Gebäuden, Ruinen, Gärten, Plätzen und Räumen aller Art auf eine eigene Weise, indem er die Gegenstände, deren vortheilhafteste Ansichten man hundertfältig dargestellt, von einer besondern ungewöhnlichen Seite zu nehmen suchte. So gelang ihm, das Kapitol mit seinen Umgebungen zu fassen, wie es uns nicht leicht zu Gesicht kommt.

Zu wünschen wäre, daß ein Kunstfreund, der dieses Blatt beschaut, die Hauptansicht des Kapitols mit zur Hand nähme; es würde deutlicher werden, daß der beschattete schmale Theil eines Prachtgebäudes rechter Hand der Palast der Konservatoren sei, daß, wenn man um die Ecke hinumginge, die Statue Mark-Aurel's, der senatorische Palast sogleich in die Augen fallen würde. Diese Gegenstände sind hier verdeckt, und wir sehen nur das Ende des rechten Flügels über dem Hofe beleuchtet; dies ist das Museumsgebäude, wo plastische Bilder aller Art aufgestellt sind.

Das Geländer, das den Platz vorn einschließt, zeigt sich uns in fliehender Perspektive, geschmückt zu beiden Seiten mit Meilensäulen, Trophäen und in der Mitte mit Kastor und

Pollux und ihren Pferden. Hier steigt nun die Treppe hinunter, die wir noch im modernen architektonischen Anstand erblicken.

Als Gegensatz schauen wir nun eine einfache, steile, hohe Marmortreppe, oben eine Kirche mit der einfachsten Vorderseite aus den ältesten Zeiten; es ist Aracoeli, und wenn wir uns mit Vergleichung des alten und neuen Kapitols auch hier nicht befassen können, so darf uns doch die Bemerkung nicht entgehen, auf wie ungleichem Boden die Tempel dieser Lokalitäten ehemals mögen gestanden haben. Läßt man nun den Blick zu den Füßen dieses ehrwürdigen Gebäudes heruntergleiten, so sieht man den vollkommensten Gegensatz, Schutt- und Kehrichthaufen, schlechte, verfallene, übelbewohnte Häuser; welches Zusammentreffen, den alten, mittlern und neuen Zustand dieser Welthauptstadt andeutend, sich recht charakteristisch erweist.

Als der Freund seine Skizze Abends in die Perspektivstunde zu Meister Verschaffelt*) gebracht, billigte Dieser den Versuch nicht allein, sondern begab sich gleich des andern Morgens an Ort und Stelle, um das Blatt kunstmäßig anzulegen und auszuführen, und verehrte es dem Entdecker dieser Ansicht.

Lange blieb es unter andern in der Mappe verborgen, bis endlich in Rossini's Raccolta,**) Rom 1818, (Kunst und Alterthum, II. 2. 9.) dieselbe Ansicht erschien und man sich freuen mußte, daß dieser Punkt nach so langen Jahren einem braven Architekten und Zeichner gleichfalls merkwürdig gewesen. Kunstfreunde werden in Vergleichung beider Darstellungen desselben Gegenstandes sich angenehm beschäftigen.

So viel von dem Verdienst der Originale. Den jungen, nachbildenden Künstlern darf man das Zeugniß sorgfältiger Behandlung ertheilen und ihrem Bemühen um so mehr eine günstige Aufnahme versprechen, als sie nicht ermangeln werden, jenen hohen, in diesem Fache jetzt glänzenden Vorbildern sowol im Artistischen als Technischen eifrig nachzustreben.

---

*) Es ist der jüngere Verschaffelt, Maximilian, gemeint (1754—1818), an dessen Unterricht in der Perspektive Goethe, wie er in der „Italienischen Reise" (Bericht zum August 1787) erwähnt, selbst theilnahm.

**) Der Titel des Werkes ist: „Raccolta di cinquanta principali Vedute di Antichita, tratte dai Scavi fatti in Roma in questi ultimi tempi, disegnate ed incise all'aqua forte da Luigi Rossini Architetto . . . In Roma 1818."

Porträt Ihro Königl. Hoheit der Frau Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach. Gewidmet dem 30. Jan.*) 1828.

Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bds. 2. Heft. 1828. S. 368 und 369. — Das Inhalts-Verzeichniß auf dem Umschlage dieses Heftes bezeichnet Goethe als Verfasser.

Der längst gehegte und oft ausgesprochene Wunsch, ein genügendes Bildniß unsrer verehrten Fürstin zu besitzen, ist endlich durch das glückliche Talent der Gräfin Julie von Egloffstein zum Schönsten erfüllt worden: anmuthige Aehnlichkeit, edle Haltung der Sitzenden, geschmackvoll angemessene Kleidung, heitere Umgebung — Alles vereint erregt nun das Verlangen, dieses Gemälde allgemein verbreitet zu sehen.

Herr Flachenecker in München hat geneigt übernommen, solches durch Lithographie zu vervielfältigen, und wird gewiß auch hier Alles leisten, was ohne Farbe durch das abgesonderte Helldunkel dem Auge überliefert werden kann.

Wir haben achtzehn Blätter vor uns liegen, welche dieser treffliche Künstler zu dem großen Werke der Münchner Galerie gearbeitet hat, woraus wir die Ueberzeugung schöpfen dürfen, daß er auch hier wie überall das Charakteristische der Gesichtszüge, das Bedeutende der Stellung, die Wahrheit der Stoffe wie die Uebereinstimmung des Ganzen vollkommen nachbilden werde. In dieser frohen Aussicht ist es uns wol vergönnt, die vielen Verehrer der hohen Abgebildeten auf eine bald zu hoffende gelungene Darstellung aufmerksam zu machen.

---

*) Geburtstag der damals einundsiebzigjähr'gen Großherzogin.

Die nachfolgenden kurzen Beurtheilungen sind nach dem Inhaltsverzeichniß auf dem Umschlage des Heftes von „Ueber Kunst und Alterthum“, in welchem sie enthalten sind, „meist von dem Herausgeber“ (Goethe).

Der Oppenheimer Dom. Sechste Lieferung.*)

Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bds. 2. Heft. 1828. S. 409.

Die Bemühungen des Herrn Galeriedirektors Müller zu Darmstadt, das Andenken auch dieses bedeutenden Dokumentes altdeutscher Baukunst zu erhalten, finden wir treulich fortgesetzt und freuen uns, das Arbeiten in Zink zu diesem Zwecke in so hohem Grade förderlich zu sehen. Ist die architektonische Ausführung höchst befriedigend, so setzen die gemalten Fenster mit ihren alleräußersten Einzelnheiten in Verwunderung; hält man sie gegen das Licht, so thun sie eine überraschend anziehende Wirkung. Mit zwei Lieferungen soll noch zu Ausgang dieses Jahres das Werk geschlossen sein. Schreitet nun das Boisserée'sche über den Kölner Dom und das Mollerische über den Freiburger seiner Vollendung zu, so werden wir endlich zu dem klarsten Anschauen gelangen, wie in einer düster-unruhigen Zeit die kolossalsten Konzeptionen zu den höchsten Zwecken und dem frömmsten Wirken sich in der Baukunst hervorthaten und in der ungeeignetesten Weltepoche Maß und Harmonie ihr Reich zu befestigen und zu erweitern trachteten.

Verzeichniß der von Speck'schen Gemälde-Sammlung. Herausgegeben vom Besitzer derselben 1827.

Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bds. 2. Heft. 1828. S. 410.

Die Sammlung ist sehr ansehnlich und besteht in 188 Gemälden, fast durchgängig Werke berühmter Meister, und einer bedeutenden Anzahl Gipsabgüsse der geschätztesten Denkmale des

*) Eine Inhaltsangabe der beiden ersten Lieferungen findet sich schon in „Ueber Kunst und Alterthum“, V. Bds. 2. Heft. 1825. S. 191—192.

Alterthums. Einundzwanzig Abbildungen von Gemälden, theils radirte Blätter, theils Steindrücke, sind allesammt sorgfältig und reinlich behandelt; man erkennt in den meisten den Charakter der Maler wieder, deren Bilder sie in Erinnerung bringen sollen. Am Besten gelungen scheinen 1. das Bildniß einer alten Frau, halbe Figur, nach van der Helst,*) und 2. Brustbild eines Klostergeistlichen, nach Rubens; auch 3. Landschaft nach Ruysdael (Nr. 112 der Sammlung). Dieses sind lithographische Blätter. Als eine reinliche, kräftige, wohlgeründete Arbeit dieses Fachs ist auch das dem Verzeichniß vorgesetzte Bildniß von Grevedon, in Paris gezeichnet, anzuführen. Unter den radirten Blättern spricht eine Landschaft nach H. Carracci den Freund der Kunst am Meisten an.

Umrisse nach altitalienischen u. altdeutschen Gemälden,
im Besitze von C. F. Wendelstädt, Inspektor am Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M.

Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bds. 2. Heft. 1828. S. 411.

Funfzehn Blätter nach ebenso vielen Gemälden, welche Herr Wendelstädt besitzt, und von C. Hoff mit vieler Sorgfalt und Ausdruck des Charakters der Maler gezeichnet. Zwar können wir von den Gemälden selbst nicht Rechenschaft geben, aber die vorliegenden radirten Abbildungen lassen von denselben sehr viel Gutes vermuthen. Sie werden zum Theil mit höchst ehrenwerthen Namen bezeichnet, wie Fra Filippo Lippi, Albr. Dürer, Fra Giov. Angelico da Fiesole, Giov. Bellini; selbst Raphael und Tizian sind von der Gesellschaft.

Tausend und Eine Nacht. Deutsch. Breslau. 2. Aufl.

Ueber Kunst u. Alterthum, VI. Bds. 2. Heft. 1828. S. 413 u. 414.

Der Kunstfreund erblickt hier merkwürdige, durch besondere Aufmerksamkeit des Verlegers zugefügte Titelblätter, gezeichnet

---

*) Bartholomäus van der Helst, Niederländer, lebte von 1613 bis 1670

von Herrn von Schwind in Berlin,*) in Holz geschnitten von dem Engländer Watts.**)

Es möchte schwer sein, die guten Eigenschaften dieser Arbeiten in wenig Worte zu fassen. Sie sind als Vignetten zu betrachten, welche mit einem geschichtlichen Bildchen den Titel zieren, dann aber arabeskenartig an beiden Seiten herauf- und herabgehen, um ihn anmuthig einzufassen.

Wie mannichfaltig-bunt die „Tausend und Eine Nacht" selbst sein mag, so sind auch diese Blätter überraschend abwechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, räthselhaft aber klar, barock mit Sinn, phantastisch ohne Karrikatur, wunderlich mit Geschmack, durchaus originell, daß wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Aehnliches kennen.

Heroische Statuen von Tieck.

Ueber Kunst und Alterthum, VI. Bds. 2. Heft. 1828. S. 418.

Für das Gesellschaftszimmer Ihro K. H. der Frau Kronprinzeß von Preußen hat Herr Professor Tieck funfzehn Statuen, etwa halbe Lebensgröße, ausgeführt, welche, gehörig aufgestellt, einer günstigen Wirkung nicht ermangeln werden. Die Gegenstände sind aus der ersten und zweiten Epoche der griechischen Mythologie. Eine Kassandra haben wir hier vor Augen, an der man das Studium der Natur in dem Sinne der Antiken mit Vergnügen gewahr wird. Scheu und Anmuth finden sich in diesem Bilde weislich vereinigt, so daß das Tragische der Situation sich zwar noch immer durchahnen läßt, aber eine eher wohlgefällige als bängliche Empfindung erregt. Alle zusammen im Komplex mit architektonischer Klugheit aufgestellt können einer schönen und zugleich prächtigen Wirkung nicht verfehlen.

Façaden zu Stadt- und Landhäusern, von C. A. Menzel. 4 Hefte. Berlin 1828.

Ueber Kunst u. Alterthum, VI. Bds. 2. Heft. 1828. S. 418 u. 419.

---

*) Der später so berühmt gewordene Moritz von Schwind, geb. 1804, der früher in Wien, dann in München lebte.

**) William Watts, Kupferstecher in London, geb. 1753, starb 1851 zu Cobham.

Dieses Werk, in dessen letztem Hefte auch Entwürfe zu Kirchen enthalten sind, macht uns mit dem geistreichen Zögling einer geistreichen Schule bekannt. Es wird Meistern und Jüngern willkommen sein. Bei einer unleugbaren Gründlichkeit gewährt es heitere Blicke auf das, was in Städten und auf dem Lande wünschenswerth wäre, und wir dürfen es den Bau- und Verzierungskünstlern zu Beurtheilung und Anwendung gar wohl empfehlen.

Sodann bemerken wir, daß für die innere Ausstattung solcher Häuser jene durch Herrn Zahn neuerlich wieder lebhaft angeregte Verzierungsweise römischer Privatgebäude höchst passend würde erfunden werden.

Elfenbeinarbeiten in Berlin.

Ueber Kunst u. Alterthum, VI. Bds. 2. Heft. 1828. S. 423 u. 424.

Ein Künstler Namens G. Gerber ist uns durch Arbeiten in Elfenbein auf eine angenehme Weise bekannt worden.

Es ist der Natur gemäß, daß da, wo die Kunst lebhaft waltet, wo ihre ersten Fundamente tüchtig gelegt sind, sie nachher über alle Arten von Stoff sich verbreitet und, wenn sie sich bequem in dem nachgiebigen Thon auszudrücken erlangt hat, sodann auch den härtesten Edelstein nicht scheut, um denselben mit Gestalt noch ferner zu veredeln.

Die Elfenbeinarbeiten sind in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch Porzellan- und Biscuitfiguren, auch durch andere Stoffe und auf andere Weise vertrieben worden, und doch ist die Masse, welche uns die Elephantenzähne darbieten, eine der angenehmsten für den Blick, der leichtesten für die Behandlung.

Wenn wir nun auch keine Götterbilder darin mehr aufzustellen haben, so möge es uns genug sein, wenn obgenannter Künstler uns wieder auf eine gefällige Weise daran erinnert; und da der Seelenfreund die Gestalten verehrter, geliebter Personen gern in jedem Material erblickt, so hat es uns durchaus wünschenswerth geschienen, dasjenige, was wir zunächst in Erz, in Eisen, Biscuit und sonst erhaben gebildet vor uns sehen,

durch die kunstreiche Technik des obengenannten Mannes in Elfenbein und, wenn man will, übersetzt vor Augen zu haben.

Physiognomische Skizzen der Gebrüder Henschel.

Ueber Kunst u. Alterthum, VI. Bds. 2. Heft. 1828. S. 424 u. 425.

Aeltere Kupferstiche der Gebrüder Henschel in Berlin (Scenen aus Goethe's Jugendjahren, Iffland's mimische Darstellungen, der Besuch des Königs von Preußen an Blucher's Krankenbette) waren bereits in früheren Heften von „Ueber Kunst und Alterthum" (II. 2. S. 73 f., und IV. 1. S. 51) beurtheilt worden.

Es wäre ungerecht, über die Miniaturversuche dieser immerfort betriebsamen Männer zu schweigen; denn sie bringen uns soeben im allerkleinsten Format den allgemein verehrten und geliebten Naturforscher in Gestalt eines Lehrenden,*) und so viele unterrichtete noch immer Lernbegierige nach antiker Weise ganz eigentlich zu seinen Füßen. Wir sind verlangend auf die Folge dieser Abbildungen und wünschen nur, daß sie durchaus mit gleichem Fleiß und Glück mögen durchgeführt werden.

Nauwerk, Bilder zu Faust.

Ueber Kunst u. Alterthum, VI. Bds. 2. Heft. 1828. S. 428 u. 429.

Vor wenigen Seiten waren wir veranlaßt, von drei wackern Künstlern zu reden, welche, von unserm „Faust" aufgeregt, ihr Talent gar verschiedentlich offenbaren wollen. Hier aber nehmen wir Gelegenheit, ihre Namen als Zeugnisse einer ehrenvollen Theilnahme zusammen auszusprechen. Es sind die Herren Cornelius, Retzsch und Delacroix,**) denen ein Vierter, Herr Nauwerk aus Neustrelitz, mit einem zweiten Hefte seiner

---

*) Alexander von Humboldt, als er (1827–1828) in Berlin seine Vorlesungen über physische Weltbeschreibung hielt. Unter seinen Zuhörern befanden sich die ersten wissenschaftlichen Autoritäten.

**) Der Federzeichnungen von Cornelius, gestochen von Ruschewеyh, gedenkt Goethe rühmend auch in der Schrift „Aus einer Reise am Rhein, Main und Neckar", desgleichen dieser sowol wie der von Retzsch in den „Tag- und Jahresheften" von 1816. — Ueber die Arbeiten von Delacroix vgl. Goethe's Werke, XXIX. S. 671 ff.

gleichmäßigen Darstellungen freundlich sich zugesellt. Wir haben schon in dem vorigen Stücke, Seite 155 u. f., seiner in Ehren gedacht und können von dem gegenwärtigen Hefte versichern, daß hier sowol im Kräftigen als im Malerischen, wie auch an deutlicher Ausführung gewonnen worden, auch der Ausdruck lebendiger und geistvoller sei.

So ward uns denn diese Sendung zur Veranlassung, obgemeldete sämmtliche Bemühungen sowie einzelne Arbeiten, als von den Herren Näke*) und Schnorr,**) vor uns aufzulegen und mit einander zu vergleichen, wodurch denn das Verhältniß eines jeden besondern Talentes zu dem Gedicht, sodann aber auch zu seinen Mitkünstlern sich hervorthut. Die daraus sich ergebenden Betrachtungen sind für den Kunstfreund angenehm-bedeutend, und wir möchten in der Folge vielleicht geneigt sein, sie mitzutheilen.

Das Hinscheiden der Maria, von Schoreel.

Ueber Kunst u. Alterthum, VI. Bds. 2. Heft. 1828. S. 430 u. 431.

So wie das Vorbild eines der schätzbarsten Stücke jener nunmehr an Ihro des Königs von Baiern Majestät übergegangenen Boisserée'schen Sammlung zu achten gewesen, so schließt sich auch dieses lithographirte Nachbild an die besten bisher mitgetheilten Blätter ungezweifelt an.***)

Das figurenreiche und besonders mit schön und fleißig behandelten Nebenwerken fast überschwänglich ausgestattete Ganze ist vom lithographischen Zeichner mit Geist und zugleich mit gewissenhafter Pünktlichkeit auf den Stein übergetragen. Die gesättigten dunkeln Partien sind von großer Kraft; zumal läßt der vorn dem Beschauer den Rücken entgegenwendende Mann, der

*) Gustav Heinrich Näke (1786—1835) — Gretchen mit Faust.

**) Ludwig Ferdinand Schnorr von Karolsfeld (1789—1853) — Beschwörungsscene aus Goethe's Faust.

***) Das Bild des Joan Schoreel (Schoorl) 1495—1562, der, wie Sulpiz Boisserée ermittelte, ein Freund des bekannten Dichters Johannes Sekundus war, befindet sich in der Pinakothek zu München. Der Steindruck, den Boisserée noch höher stellt, als es hier geschieht (Sulpiz Boisserée, II. S. 509), war von dessen Bruder Melchior.

den Kessel mit Weihwasser tragen hilft, nichts zu wünschen übrig, bringt eine gewisse Haltung und Abstufung im Ganzen hervor, die um so mehr gerühmt werden muß, als eines der Hauptverdienste des Schoreel'schen Gemäldes in dem bewundernswürdig hellen und warmen Kolorit besteht, wodurch die ganze Komposition in allen ihren Theilen angenehm verbunden wird — eine Sache, die freilich weder Steindruck noch Kupferstich vollständig anzudeuten vermag.

Ankündigung eines bedeutenden Kupferstichs.

Ueber Kunst u. Alterthum, VI. Bds. 2. Heft. 1828. S. 431 u. 432.

Der ausgezeichnete Kupferstecher Toschi, gegenwärtig Direktor der Kunstakademie zu Parma, hat unternommen, auf einer großen Platte Raphael's berühmte Kreuztragung, il Spasimo di Sicilia genannt, in Kupfer zu stechen. Durch Gefälligkeit der Kunsthandlung Artaria und Fontaine zu Mannheim, in deren Verlag das Blatt erscheinen wird, ist uns ein Abdruck zu Gesichte gekommen, welcher zeigt, wie weit die Arbeit des Kupferstechers bereits gediehen ist, auch was vom Ganzen nach dessen Vollendung in etwa zwei Jahren*) zu hoffen sein möchte.

Die Luft und der landschaftliche Hintergrund sind beinahe fertig; fast vollendet ist sodann die schöne weibliche Figur, die zuvorderst rechts im Bilde kniet, die hinsinkende Madonna stützen hilft und ihr den Schleier vom Gesichte weghebt; an der Madonna selbst, der Maria Magdalena, dem Johannes, dem kreuztragenden Erlöser und einigen Andern sind die Gewänder theils angelegt, theils weiter und noch weiter gebracht, einige wenige Stellen sogar bis aufs Letzte ausgeführt. Man kann demnach aus diesem Probedruck alle Stufengrade der Arbeit sehen und beurtheilen, mit sicherer Hoffnung, daß das Blatt eines der schätzbarsten sein und sich ehrenvoll den vortrefflichsten Leistungen der neuern Kupferstecherkunst an die Seite stellen werde. Raphael's reiner Stil der Zeichnung ist in den Ge-

*) In Wirklichkeit wurde der Stich erst 1832 vollendet, während Paolo Toschi (1790—1854) mit der Zeichnung schon 1816 fertig gewesen war.

stalten von Herrn Toschi treulich wiedergegeben, ebenso das geistreich Belebte des Ausdrucks, die herrlichen Gewänder, die schöne Wirkung breiter Massen von Hell und Dunkel, Alles mit Kraft, Zartheit und erforderlicher Abwechslung der Striche behandelt. Wir haben den ältern Kupferstich von dieser Kreuztragung, welchen Cunego,*) vielleicht nicht nach dem Originalgemälde von Raphael in Spanien, sondern, wie zu vermuthen ist, nach einer in Rom vorhandenen alten Kopie verfertigt, mit der von Herrn Toschi begonnenen Arbeit zusammengehalten und zwischen beiden Blättern einen allerdings sehr großen Unterschied zu Gunsten der neuern Arbeit wahrgenommen.

[Nehrlich's Darstellungen aus Faust.]

Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften (Beilage zur Abendzeitung), herausgegeben von C. G. Th. Winkler (Th. Hell), Nr 105, vom 31. Dez. 1831.

Der Maler Gustav Nehrlich in Karlsruhe hatte Goethe sechzehn Darstellungen aus Faust gesendet und erhielt darauf folgende, vom 10. November 1831 datirte und „Im Namen der Weimarischen Kunstfreunde J. W. Goethe" unterschriebene Antwort.

Wir haben auf sechzehn großen Folioblättern einen abermaligen Zyklus vor uns, bedeutender, in dem Goethe'schen Trauerspiele „Faust" allenfalls sinnlich denkbarer Situationen und Ereignisse, auch dürfen wir annehmen, daß der Künstler noch manche Lücken ausfüllen und sein Werk gewissermaßen unabhängig vom Gedichte zu einem Ganzen bilden werde.

Dieses ist um so mehr zu hoffen, als man ihm bezeugen muß, er habe sich in das Gedicht ernstlich versenkt und befinde sich darin wie zu Hause. — Seine Bilder sind reich an Figuren und Nebenwerken, meist gut erfunden und motivirt. Sehr gelungen ist der Ausdruck; man könnte eine Anzahl der Art wohlgerathener, mit Geist und Leben ausgestatteter Köpfe anführen. Die Geberden der Figuren sind der Handlung angemessen und die Glieder von guter Gestalt.

Möge der junge Künstler sich auf das Studium der Proportion noch eifriger legen, damit allen Gliedern ein richtiges Maß zugetheilt und eine Uebereinstimmung derselben unter einander sowie zu dem Charakter der Köpfe durchaus erreicht werde.

*) Domenico Cunego (1727—1794), Kupferstecher in Rom.

Die Anlage der Gewänder ist meistens gut, einige sind als höchst zierlich anzuerkennen.

Auch darf nicht übergangen werden, daß für die Räumlichkeiten genugsam gesorgt, das Lokal schicklich gewählt und das Hausgeräthe jener Zeit angehörig dargestellt sei.

Die saubere Ausführung der sämmtlichen Blätter mit der Feder trägt zu dem angenehmen Eindruck, welchen sie gewähren, das Ihrige bei.

III.

Abhandlungen.

Ueber Majolika-Gefäße.

Extra-Beilage zum III. Quartal der Jenaischen Allg. Lit.-Zeitung, 1804. (IV Seiten.) Mit einer Kupfertafel. Unterzeichnet: W. K. F.

Die Autorschaft dieser Abhandlung wurde zuerst von S. Hirzel für Goethe in Anspruch genommen, und W. von Biedermann's Mittheilungen in Goethe's Briefen an Eichstädt (S. 35, 93–96, 98 f., 241 u. 261 f.) machen diese Annahme im höchsten Maße wahrscheinlich, wenn auch vielleicht an den Anmerkungen Meyer Antheil haben mag. Daß Goethe ein bedeutendes Interesse für Kunstgegenstände dieser Art besaß, beweist seine große eigene Sammlung (s. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, II. S. 347–364), über deren Erwerb sich sowol in den „Tag- und Jahresheften" von 1817 als auch in seinem Briefwechsel mit Zelter (IV. 438) Nachrichten finden.

Seit fast einem halben Jahrhundert ist die Achtung für bemalte altgriechische Gefäße in gebrannter Erde immer höher gestiegen, allgemeiner geworden, und als ob ihnen die vormals bewiesene Geringschätzung nunmehro gutgethan werden sollte, scheinen sie vorzüglich vor jeder anderen Art von Denkmälern alter Kunst die Zuneigung der Liebhaber und Ausleger zu genießen.

Dagegen sind während eben der Zeit minder günstige Gesinnungen für die sogenannte Majolika, für die bemalten Gefäße aus neuerer Zeit, eingetreten, ja wir möchten behaupten, dieselben wären gegenwärtig weniger gesucht und geschätzt, als die Bilder von gutem Geschmack und schöner Erfindung auf manchen derselben verdienen. Wir glauben deswegen nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn wir historische Nachrichten von der Entstehung dieser Art Kunstprodukte mittheilen, auch über den eigentlichen Kunstwerth derselben, wie nicht weniger von den

ihnen verwandten Invetriati oder der sogenannten Arte della Robbia*) nöthige Auskunft geben.

Wer die Majolika-Gefäße als Nachahmungen der bemalten antiken Vasen betrachten will, setzt sich der Gefahr einer völlig unrichtigen Ansicht aus. Sie sind, so in der Form als in Geschmack und Darstellungen, von jenen alten Monumenten wesentlich unterschieden; hingegen ist es keinem gegründeten Zweifel unterworfen, daß die Majolika ein eigenthümlicher Zweig der neuern Kunst und eine Folge der glasurten plastischen Arbeiten gewesen, über welche letztere wir uns demnach zuerst erklären müssen.

Lukas della Robbia,[1]) ein verdienter Künstler, der zu Florenz im Anfange des 15ten Jahrhunderts geblühet, hatte durch mehrere treffliche Werke in Marmor und Erz[2]) zur Verherrlichung seiner Vaterstadt redlich mitgewirkt, aber den hohen Ruhm doch nicht erlangt, welchen seine drei großen Kunst- und Zeitgenossen Brunelleschi, Donato und Ghiberti durch früher aufgestellte Produkte ihrer bewundernswerthen Talente erwarben. Daher versuchte er, um sich auf eine andere Weise Beifall und besseren Gewinn zu verschaffen, Bilder aus gebranntem Thon mit farbigen Glasuren zu überziehen. Der Reiz der Neuheit, der Wohlfeilheit, der Farben, des Glanzes, nebst dem Glauben an ewige Dauer solcher Arbeiten, begünstigten dieses Unternehmen beim Publikum dergestalt, daß unser Künstler, um die häufig eingehenden Bestellungen befriedigen zu können, zwei seiner Brüder zu Hilfe nehmen

[1]) Lukas della Robbia wurde um das Jahr 1388 geboren und war, gleich den meisten plastischen Künstlern seiner Zeit, anfänglich ein Goldschmied. Baldinucci will vermuthen, er sei des L. Ghiberti Schüler gewesen, welches aber darum etwas unwahrscheinlich ist, weil die frühesten Werke unseres Künstlers nicht in Erz, sondern in Marmor gearbeitet sind.

[2]) Das weitläufigste Werk in Marmor, welches L. della Robbia hinterlassen hat, ist die Verzierung einer der großen Orgeln in der Domkirche zu Florenz. Daran sind vornehmlich einige Figuren von Kindern, welche Musik zu machen scheinen, mit ungemeiner Sorgfalt ausgeführt, voll Wahrheit des Ausdrucks und gefälliger Naivetät. Gleich unter diesem Ornament sind die Pforten der Sakristei von unserm Künstler in Bronze gearbeitet und mit zehn Basreliefen gezieret, worauf man den Heiland, die Jungfrau Maria, vier Evangelisten und ebenso viele Kirchenväter dargestellt sieht; einer jeden dieser Figuren stehen zwei Engel zur Seite, alle haben ungezwungene Stellungen, geistreiche Köpfe und zierlich gelegte Gewänder, die im Geschmack denen des L. Ghiberti nicht unähnlich sind.

*) Glasuren.

mußte; einer derselben hieß Oktavian, der andere Augustin, und Beide waren geübte Bildhauer, kamen aber doch dem Lukas an eigentlicher Kunst und Einsicht nicht völlig gleich. Ihr Neffe Andreas della Robbia[3]) zeichnete sich durch viele treffliche Arbeiten vor mehrern andern Künstlern dieser Familie, welche insgesammt dergleichen Invetriati verfertigt haben, rühmlich aus. Vom Benedetto Buglioni,[4]) ihrem Seitenverwandten, sind ebenfalls schätzbare Werke ähnlicher Art vorhanden; überdem sollen auch Andreas Sansovino und Franz Rustici Modelle in Erde durch die della Robbia mit Glasur haben überziehen lassen.

Die Kenntnisse, welche Musivarbeiter und Maler bunter Fensterscheiben von den glasfärbenden Stoffen schon lange besessen, leiteten vermuthlich den ältern Lukas della Robbia bei den ersten Versuchen, plastische Werke mit verschiedenen farbigen Glasuren zu überziehen. Zwei große Basreliefe über den Pforten der beiden Sakristeien in der Domkirche zu Florenz[5]) hält man für die frühesten Arbeiten dieser Art, die er öffentlich aufgestellt. Die Figuren derselben sind schön weiß auf blauem Feld, und sie haben also in Betracht der Farbenwirkung Aehnlichkeit mit den bekannten kleinen Basreliefs und Gefäßen, die Wedgewood's*) Fabrik liefert, nur sind sie nicht matt, wie diese, sondern glänzend; nachher wendete unser

3) Vom Andreas della Robbia rühren die mit farbigen Glasuren überzogenen Medaglions her, die außen an den Logen der Hospitäle degli Innocenti und St. Paolo zu Florenz angebracht sind. Die zu St. Paolo stellen Halbfiguren von Heiligen dar, die am Hospital degli Innocenti aber Kinder in Windeln; diese letztern besonders werden sehr geachtet und verdienen es auch in der That: der Geschmack ist zwar weder kühn noch groß, aber rein und gefällig durch die anspruchslose Einfalt.

4) Benedetto Buglioni verfertigte in der Kirche St. Brancazio zu Florenz eine Pieta und eine Verkündigung, erhoben gearbeitet und bunt glasirt, wie auch ein paar runde Figuren von eben der Art. In Allem herrscht zwar die löbliche Simplizität, aber auch zugleich noch etwas von der Steifigkeit des ältern Kunstgeschmacks; doch sind die Formen der Glieder nicht mager und ziemlich wohl verstanden, auch fallen die Gewänder gut.

5) Diese beiden Basreliefe des Lukas della Robbia stellen das eine die Auferstehung, das andere die Himmelfahrt Christi dar; letzteres hat einige Vorzüge vor dem erstern. Die Apostel zu beiden Seiten des Heilandes machen zwei trefflich angeordnete Gruppen aus und haben hübsche Gewänder mit breiten Falten.

---

*) Josiah Wedgewood (1730—1795), erfand das „Steingut“, welches nach seinem Namen benannt wurde.

Künstler grüne, gelbe und sparsamer auch violette Glasuren zu sehr schönen, stark erhoben gearbeiteten Frucht- und Blumenkränzen an, welche Werken der vorerwähnten Art, nämlich mit weißen Figuren auf blauem Grund, zur Einfassung dienen.[6]) Alsdann erhielten sowol runde als Basrelief-Figuren mancherlei Farben, oder, eigentlicher gesprochen, della Robbia verfertigte plastische Malereien.[7]) Endlich entstanden durch seine fortgesetzten Bemühungen die ersten einfachen Schmelzgemälde, das ist, es wurden Gestalten mit farbigen Glasuren auf ebenen Flächen dargestellt.[8]) Vielleicht ist hier die Bemerkung nicht am unrechten Ort angebracht, daß uns in keinem von den Werken des Lukas della Robbia oder seiner Nachfolger hochrothe Glasurfarbe vorgekommen ist. Diese muß für ihre Arbeit zu

6) Schon Vasari gedenkt eines Werks dieser Art vom L. della Robbia mit vorzüglichem Lob, und man findet dasselbe noch über der Thüre einer kleinen Kirche auf dem Mercato Vecchio zu Florenz. Es besteht aus einer Halbfigur der Madonna, welche das Christkind hält, und neben ihr schweben zwei Engel. Die Maria hat schöne Züge und sanften Charakter, das Kind viel Naives, die Engel Zierlichkeit. Der Blumenkranz, der zur Einfassung des Halbzirkels dient, worin die erwähnten Figuren stehen, ist ganz vortrefflich. Ein anderes dergleichen Werk, vor dem Speisesaal der Mönche zu St. Marco, verdient ebenfalls in Erinnerung gebracht zu werden. Die Maria betet das auf der Erde liegende Christkind an, hinter demselben sind Lilien aufgeschossen, oben neben der Madonna schweben ein paar herrliche Cherubimsköpfe, voll Reinigkeit und kindlicher Unschuld, ganz oben halten zwei Hände eine Krone über die Madonna; diese selbst hat sehr anmuthige sanfte Züge. Ein sehr schön gearbeiteter Zierrath von Früchten umgiebt das Ganze.

7) Zu Ende der Via dell' Ariento in Florenz ist in einer offenen Kapelle das größte uns bekannt gewordene Werk von bunt glasurten Figuren zu sehen. Dasselbe stellt, beinahe ganz rund gearbeitet, verschiedene Heilige nebst der Madonna mit dem Kinde dar, über welche letztere zwei schwebende Engel eine Krone halten. Diese Figuren stehen sämmtlich in einer flachen Nische, die von einem Fruchtkranz umgeben wird, von Raum zu Raum durch runde Felder unterbrochen, aus denen Köpfe von Heiligen hervorragen. Alles ist in recht gutem Geschmack ausgeführt, gilt allgemein für eine Arbeit des alten Lukas della Robbia und wäre, als eine solche betrachtet, doppelt merkwürdig, weil dieser Künstler hier besser als in keinem seiner übrigen Werke sich der freiern Eleganz des neuern Stils angenähert und, man könnte wol sagen, seiner Zeit vorschritt.

8) Von den Versuchen des alten L. della Robbia, mit Glasur oder Schmelzfarben auf ebener Fläche wirklich zu malen, finden sich gegenwärtig zu Florenz noch zwei an öffentlichem Ort aufgestellt; das eine Stück ist ein mit Zierrathen umgebenes Wappen, außen an der Kirche Or San Michele, das andere ein Blumenkranz um die Nische, in welcher das Grabmal des Benozzo Federighi, Bischofs von Fiesole, steht, in der Kirche St. Brancazio. Dieses Werk ist eine Art von Lavor commesso; die Blumen, das Laubwerk sind dem Contour nach ausgeschnitten und andere Stückchen mit vergoldeter Oberfläche, welche den Grund der Malerei vorstellen sollen, sauber angefügt.

kostspielig oder vielleicht damals die Bereitung derselben noch nicht erfunden gewesen sein. Es sind uns einige Beispiele bekannt, wo die Glasuren vermuthlich nicht den gewünschten Ton hatten und man sich durch Anstreichen mit Oel- oder Wasserfarbe zu helfen gesucht; indessen läßt sich doch unbedingt nicht behaupten, daß diese Anstriche ein anfängliches Auskunftsmittel der Künstler gewesen; allerdings könnten sie auch später und um Beschädigungen zu verbergen, aufgetragen worden sein.

Keiner von den Nachfolgern des alten Lukas della Robbia, welche glasurt-plastische Arbeiten verfertigt haben, wußte, so scheint es, das Modell so zweckmäßig wie er zu behandeln. Bei ihm giebt die Glasur den Formen mehr Rundung und Gefälliges, ohne daß sie den Ausdruck schwächt oder der Bestimmtheit des Umrisses schadet; bei den Andern überfließt hingegen die Glasur, verwischt die zarten Züge und thut dem Geistreichen des Ausdrucks wesentlichen Abbruch. Dieses war ohne Zweifel mit Ursache, warum die Nachfrage nach solchen Werken abgenommen, die Zuneigung für dieselben allmählich erkaltet, ja sogar gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts völlig ausgegangen ist. Dagegen hob und vervielfältigte sich mit zunehmender Erfahrung die Anwendung farbiger Glasuren als Malerei auf ebenen Flächen.

Unter Begünstigung der Herzoge von Urbino blühte zu Casteldurante eine Fabrik von bemalten Prachtgefäßen zu häuslichem Gebrauch, die wegen des guten Geschmacks in den Darstellungen zum Theil sehr schätzbar und unter dem Namen Majolika bekannt sind. Diejenigen, welche dergleichen Gefäße bemalten, machten oft von Zeichnungen und Kupferstichen nach Raphael Gebrauch, woraus die Fabel entstanden, dieser große Künstler habe selbst in seiner Jugend Majolika bemalt. Es dürfte indessen kaum erweislich sein, daß zu Raphael's Jugendzeit in der Gegend von Urbino schon dergleichen Gefäße verfertigt worden. Wir haben sogar auf Majolika nie Darstellungen bemerkt, welche nach Vorbildern von älterm Stil gearbeitet zu sein schienen; hingegen offenbart sich auf manchem Stück der Geschmack des Julius Romanus, der Zuccari, des Genga u. A.*) Aus geschichtlichen Urkunden weiß man auch,

*) **Giulio Romano** (1492—1546), Zuccari, Franz und Valer, Gebrüder, blühten um 1545, Girolamo Genga (1476—1551).

daß Joh. Baptista Franco,*) ein bekannter Venezianischer Maler, der eine Zeit lang zu Urbino gelebt, viele Zeichnungen zu dem bestimmten Zweck, als Vorbilder für Majolika-Gemälde zu dienen, verfertigt hat. In andern italienischen Städten entstunden ähnliche Anstalten, vornehmlich zu Pesaro und Faenza,[9]) welche auch noch fortdauerten, da die erwähnte Fabrik zu Casteldurante bereits eingegangen war; wie lange aber dieselben ihre Produkte mit einigem Kunstwerth ausgestattet, ist uns nicht genau bekannt. Wir sahen einige, vermuthlich zu Faenza oder zu Pesaro verfertigte Gefäße, die frühestens zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts entstanden sein konnten, weil die darauf angebrachten Malereien Bildern des Hannibal Carracci in der Farnesischen Galerie nachgeahmt sind, und einer unserer Freunde besitzt eine Schale, welche noch jünger sein dürfte, indem das Gemälde derselben im Geschmack des Peter von Cortona**) erfunden ist, sich auch durch gut beobachteten Ton und Haltung vor den andern auszeichnet.

Richten wir endlich unsere Betrachtungen auf den eigentlichen Kunstwerth der Majolika-Gefäße überhaupt, so können dieselben unter den Produkten neuerer Kunst ungefähr auf denjenigen Platz Ansprüche machen, den die antiken Vasen in gebrannter Erde bei den Monumenten des Alterthums einnehmen. Wenn sich aus unbestreitbaren Gründen leugnen läßt, daß Raphael oder andere große Meister Majolika-Gefäße bemalt haben, so ist es ebenfalls äußerst wenig wahrscheinlich, daß sich antike Vasen, von der Hand berühmter Künstler bemalt, finden werden. Doch wie es manche dergleichen alte Gefäße giebt, die wohlgezeichnete Figuren enthalten, also giebt es auch Majolika, deren Gemälde von Geschicklichkeit ihrer Urheber zeugen. Bei Alledem darf man aber doch nie vergessen, daß der vornehmste Werth sowol der antiken Vasen als der Majolika keineswegs in der künstlichen Ausführung der Gemälde zu suchen ist, sondern in den schön gedachten Darstellungen auf

9) Eine Abhandlung des Giov. Battista Passeri, worin derselbe die Geschichte der Majolika-Malerei zu Pesaro beschrieben, könnte hierüber vielleicht einiges Licht geben; doch haben wir das Werk, in welchem dieselbe gedruckt sein soll, Raccolta di Opusculi etc., stampata in Venezia 1758, nicht zur Hand bringen können.

---

*) Franco, mit dem Beinamen „il Semolei", lebte von 1510 bis 1580.

**) Pietro Berrettini (1596—1669).

manchen derselben; wer darum die einen oder die andern als vorzüglich gute Muster zum Unterricht in der Zeichnung ansehen und empfehlen wollte, würde sehr irren; von guten Originalgemälden und antiken Statuen lassen sich in solchem Fall bessere Dienste erwarten; wen aber diese nicht belehren, verfehlt sicherlich seinen Zweck auch bei Vasenzeichnungen und Majolika-Gemälden. Doch es mißverstehe uns Niemand und wähne etwa, daß, weil die antiken bemalten Vasen neben der Majolika erwähnt worden sind, wir beide in eine Reihe gesetzt und gleich angesehen wissen wollen. Dieses ist keineswegs unsere Meinung; vielmehr schätzen wir die antiken Vasen aus voller Ueberzeugung höher, weil die alte Kunst überhaupt höher und vollkommner war und also ihre Produkte, gegen die neuern gehalten, wenn sonst ein gleiches Verhältniß besteht, allemal Vorzüge haben müssen. Mit jenem Reisenden,*) welcher ein einziges von den Majolika-Gefäßen in der Apotheke zu Urbino einer ganzen Sammlung antiker Vasen vorzieht,[10]) sind wir daher nichts weniger als einverstanden, würden uns auch willig auf Tausch mit ihm einlassen, falls derselbe eine gute Vasensammlung besäße und wir dagegen einige ansehnliche Majolika-Schüsseln und -Teller.

Die Kupfertafel mit Abbildungen von drei Majolika-Gemälden hat keinen andern Zweck, als darstellend zu bethätigen, wie verdienstlich in Geschmack und Gedanken manches derselben sei und wie wahrhaft würdig des Beifalls und der Unterstützung ächter Kunstfreunde ein Unternehmen sein müßte, durch welches, gehörig geprüft und gesichtet, das Beste von Majolika-Gemälden gesammelt, bekannt und gemeinnützig gemacht würde.

Der vorstehenden Abhandlung folgte kurze Zeit nach ihrer Veröffentlichung noch die nachfolgende zusätzliche Mittheilung in Nr. 103 des Intelligenzblatts der Jen. Allg. Lit.-Ztg (unter dem Strich), unterzeichnet: W. K. F.

Den Nachrichten, welche im letzten Programm von Majolika-Gefäßen sind gegeben worden, kann ferner noch beigefügt werden, daß dergleichen Gefäße im 16ten Jahrhundert sehr hoch-

10) Siehe Graf Stolberg's Reise nach Italien, IV. B. S. 338.

*) Man vgl. Goethe's Werke, III. S. 239, Nr. 47.

geschätzt wurden und man ihnen damals ungefähr die Achtung bewiesen, welche heutzutage dem Porzellan eingeräumt zu werden pflegt. Majolika von Castelduranle wurde für die vorzüglichste gehalten, und der Herzog Guidobaldus von Urbino glaubte mit einem doppelten Tafelservice (Credenza) davon dem Kaiser Karl V. ein würdiges Geschenk zu machen. Diese waren nach Zeichnungen des J. B. Franco bemalt; für andere, welche bald nachher gedachter Herzog an den König Philipp II. nach Spanien sendete, hatte Thaddäus Zuchero die Zeichnungen entworfen. Eine Anzahl ähnlicher Gefäße, an denen Form und Malerei vermuthlich ebenfalls von der Angabe des Zuchero ist, werden gegenwärtig noch in der Galerie zu Florenz aufbewahrt und sind durch Erbschaft von den Herzogen zu Urbino an die Großherzoge von Toskana gekommen.

Diejenigen drei Stücke, deren Gemälde die Kupfertafel zu unserm Programm in Umrissen darstellt, rühren allem Anscheine nach ebenfalls aus der erwähnten Fabrik von Casteldurante her. Das erste, mit der Geburt des Adonis, befindet sich in Weimar, die andern beiden gehören zu einer interessanten Sammlung, die noch einige merkwürdige Stücke enthält, in der Kunstkammer zu Gotha und sind mit gnädigster Erlaubniß des kunstliebenden Herrn Herzogs daselbst abgezeichnet worden.

Weiteres über Polygnot's Gemälde in der Lesche zu Delphi.

(Vgl. S. 233—268.)

Ein Theil der Gemälde Polygnot's in der Lesche zu Delphi, von den Gebrüdern Riepenhausen in Göttingen.

Aus der Extra-Beilage zum I. Quartal der Jenaischen Allgem Literatur-Zeitung, 1804 (s. S. 788), und zwar aus Abschnitt III derselben, „Beurtheilung der eingesendeten Arbeiten im Einzelnen", unter Nr. 15.

Daß Meyer diese Beurtheilungen ursprünglich verfaßt, Goethe aber Verschiedenes darin geändert und umgeschrieben hat, wurde bereits S. 739 erwähnt. Bei Goethe's lebhaftem Interesse für den Gegenstand ist es wol möglich, wenn auch nicht sicher, daß das über

die Riepenhausen'schen Bilder Gesagte zu dem von Goethe Geänderten und Umgeschriebenen gehört, und es folgt deshalb dieser Abschnitt nachstehend in wörtlichem Abdruck.

Es war ein glücklicher Gedanke der Künstler, diese so lange untergegangenen Gemälde nach des Pausanias Beschreibung wiederherzustellen, welches in sehr saubern Bleistiftumrissen auf weiß Papier geschehen. Da wir nachher auf diesen, für bildende Kunst und Alterthum so wichtigen Gegenstand nochmals zurückkommen werden, so stellen wir hier nur wenige Bemerkungen, welche die künstlerische Ausführung betreffen, auf.

Nicht immer ist die Zeichnung der Figuren untadelhaft, aber der Geschmack, in welchem sie gehalten sind, durchaus zu loben, wie auch der gutgerathne Ausdruck mancher Köpfe. In einigen schienen uns die Augen zu aufgerissen und zu rollend. Auch bemerkt man Profile, an welchen sich die Stirne von der Nasenlinie zurückzieht, anstatt vorzutreten. Dem Charakter der Gestalten überhaupt wäre mehr Verschiedenheit und kräftigere Andeutung zu wünschen, daß der Greis mehr als Greis, das Kind kindlicher, Herren und Knechte merklicher unterschieden dargestellt wären. Die Falten sind meist gut geworfen, nur die klein gefalteten Gewänder, wie z. B. an einem der Knechte, welche das Maulthier befrachten, würden wir dem Künstler abrathen. Freilich ist es wahr, man findet dergleichen nicht selten auf antiken Vasengemälden. Allein wenn schon diese als sehr schätzbar anerkannt werden, so sind sie doch nicht in allen Stücken nachahmungswerth.

Gemälde des Polygnotus

in der Lesche zu Delphi, nach der Beschreibung des Pausanias gezeichnet von F. und J. Riepenhausen. Göttingen.

Erläuterung des Polygnotischen Gemäldes

auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi, von Fr. und Joh. Riepenhausen. Göttingen 1805.

Jen. Allg. Lit.-Ztg., 1805. Nr. 144. Den 18. Jun. Unterzeichnet: W K. F. Goethe begleitete die Uebersendung dieser Recension (am 1. Juni 1805) an Eichstädt mit der Bemerkung: „Ein Wort über die Riepenhausischen Arbeiten liegt auch bei. Professor Meyer ist schon an die Kupferplatte gegangen, und das Programm, hoffe ich, soll, ohne sehr weitläufig zu sein, doch genugsam interessant werden."

W. v. Biedermann betrachtet Goethe's Autorschaft als zweifellos

und stützt sich hiebei auf diese briefliche Erwähnung der Recension, ferner auf die Verbindung, in welche sie im nächstfolgenden Aufsatz mit Goethe's großer Abhandlung (S. 237 ff.) über die Polygnotischen Gemälde gebracht wird, sowie auf den Charakter des Stils.

Im J. 1803 unternahmen die Herren Gebrüder Riepenhausen zu Göttingen eine Wiederherstellung der Gemälde des Polygnotus in der Lesche zu Delphi nach der Beschreibung des Pausanias und sendeten eine Reihe Zeichnungen, die Eroberung von Troja und die Abreise der Griechen vorstellend, zu der Weimarischen Kunstausstellung. Diese Arbeit erregte zu jener Zeit ein solches Interesse, daß man gedachte Beschreibung des alten Reisenden mit Sorgfalt durchging und besonders die Art und Weise, wie die verschiedenen Gruppen möchten zusammengestanden haben, so gut es sich durch eine typographische Symbolik thun ließ, in einem Programm zum neuen Jahre 1804 in unserer Literatur-Zeitung aufstellte.

Gegenwärtig haben die Herren Riepenhausen jene Umrisse in Kupferstich herausgegeben und zugleich die Zusammenstellung der einzelnen Gruppen auf einer Platte nach ihrer Ueberzeugung vorgelegt. Diese Arbeit verdient allerdings Aufmerksamkeit und Aufmunterung von Seiten aller Kunstfreunde, und wir wünschen derselben eine allgemeinere Verbreitung unter den Liebhabern, theils um ihres eigenen Verdienstes willen, theils weil wir derselben das nächste Programm und Kupfer dieser Zeitung nochmals zu widmen gedenken. Das Hervorrufen alter Geister ist von so großer Bedeutung, daß man der Art und Weise, wie es geschieht, nicht genug Aufmerksamkeit schenken kann, sobald uns die Wiederbelebung des Alten und die Rechtleitung des Neuen am Herzen liegt.

Ueber Polygnot's Gemälde

auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi, mit Beziehung auf die von Fr. und Joh. Riepenhausen entworfenen Umrisse und Erläuterung derselben.

Extra-Beilage zum III. Quartal der Jenaischen Allgem. Literatur-Zeitung 1805. (IV Seiten.) Unterzeichnet: Weimar, d. 1. Jul. 1805. W. K. F. Mit einer Abbildungstafel.

Dieser Aufsatz steht in einem so innigen Zusammenhang zu der Abhandlung über Polygnot's Gemälde, daß dessen Abdruck geboten erschien, wenngleich es feststeht, daß nur eine einzige Stelle darin von Goethe herrührt. Letzterer schreibt nämlich am 22. Juli 1805 bei Ueber-

sendung desselben an Meyer: „Das Programm folgt hierbei zurück; ich finde es sehr wohl gerathen und habe nur eine einzige Stelle, wie Sie sehen werden, verstärkt. Es ist Zeit, daß man sich erklärt, wie man über diese Narrenspossen denkt; denn bei einem Frieden mit solchen Leuten kommt doch nichts heraus, sie greifen nur desto unverschämter um sich." Welches die Stelle ist, die von Goethe herrührt, hierüber findet sich zwar in Goethe's Brief keine weitere Bemerkung, jedoch hat M. Bernays (Goethe's Briefe an F. A. Wolf, S. 61, Note) es fast außer allen Zweifel gestellt, daß es nur der Passus sein kann, welcher die ganze Kunstrichtung der Gebrüder Riepenhausen bekämpft (S. 871, Z. 3 bis Schluß des Satzes).

Zur Weimarischen Kunstausstellung vom Jahr 1803 wurden von den Gebrüdern Fr. und Joh. Riepenhausen aus Göttingen eine Folge gezeichneter Umrisse, Figuren und Gruppen eingesendet, nach der Beschreibung des Pausanias von einem der Gemälde des Polygnotus in der Lesche zu Delphi entworfen. Diese Bemühungen der Herren Riepenhausen wurden schon damals vom Publikum günstig aufgenommen; auch haben wir im Programm zum ersten Band der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung 1804 derselben öffentlich als einer verständig ausgedachten Unternehmung Meldung gethan und über den Kunstwerth der Ausführung die erforderlichen Bemerkungen hinzugefügt. Weil aber die genannten Künstler bei ihren eingesendeten Entwürfen keine Zusammenstellung des Ganzen versucht, so fanden wir uns veranlaßt, nicht nur unsere Gedanken von den Malereien des Polygnotus in der Lesche zu Delphi überhaupt mitzutheilen, sondern auch, so weit blos typographische Mittel zureichen mochten, durch besondere Tafeln die wahrscheinliche Anordnung jener Gemälde darzustellen. Die Zeichnungen der Herren Riepenhausen umfaßten indessen nicht das Ganze, was Pausanias von Polygnot's Gemälden in der Lesche zu Delphi berichtet hat; sie beschränkten sich vielmehr blos auf den Inhalt des einen großen Gemäldes an der rechten Seite oder Wand, welches an dem einen Theil die Eroberung von Troja, an dem anderen die Verherrlichung der Helena und die Heimfahrt der Griechen bedeutete.

Unsere Künstler haben ihre Zeichnungen, seitdem wir solche gesehen, nochmals revidirt, in Kupfer gestochen und nunmehr in Dietrich's Verlage zu Göttingen in 14 Blättern Quer-Folio nebst noch einer neu hinzugekommenen Tafel, welche die Komposition des ganzen Werks zeigen soll, erscheinen lassen, begleitet von einer gedruckten Erläuterung auf 51 Seiten in 4°, denen das Gebäude der Lesche im Auf- und Grundrisse vorgesetzt ist.

Zur Recension dieses Werks aufgefordert (vgl. Seite 863—864), verbinden wir mit derselben gegenwärtig noch die Absicht, unsere in dem oben erwähnten Programm vom J. 1804 bereits dargelegten Gedanken über Polygnot's Geist und Kunst, vornehmlich aber über die Zeit, in welcher er gelebt hat, etwas näher auseinanderzusetzen.

Von dem Künstler, welcher es unternimmt, Polygnot's Bilder nach Beschreibungen bildlich wieder darzustellen, darf man weder das Unmögliche fordern, noch etwas Ueberflüssiges oder Zweckloses verlangen. Unter dem Unmöglichen verstehen wir aber getreue Bilder der ursprünglichen Gestalten, Geberden, Bekleidungen u. s. w., welche einen vollkommen bestimmten Begriff, ja die klare Anschauung der Spezialeigenschaften jener verloren gegangenen Bilder gewähren könnten; dieser ist auch wol nur in dem Falle noch zu hoffen, wenn etwa zufällig alte Kopien derselben aufgefunden würden. Ueberflüssig wäre unter den gegebenen Umständen ein geistloses Nachäffen des älteren, etwas steifen griechischen Kunstgeschmacks; denn wiewol höchst wahrscheinlich Polygnot's Arbeiten von demselben noch nicht völlig befreit gewesen sind, so ist es doch keineswegs diese Alterthümlichkeit, warum Werke des gedachten großen Künstlers, wenn auch jetzt noch dergleichen im Original vorhanden wären, vornehmlich zu schätzen oder nachzuahmen sein dürften, weil unter den uns noch übergebliebenen Resten der griechischen Kunst ohne allen Zweifel sich Vieles von schönerem Geschmack, genauer abgewogenen Formen und also, von dieser Seite betrachtet, auch Mustermäßigeres findet. Allein der ernste, hohe Sinn, mit reiner Naivetät im Bunde, mit bewundernswürdigem Vollgehalt und verständiger Zweckmäßigkeit in der Wahl aller zur beabsichtigten symbolischen Darstellung des Gegenstandes dienlichen Motive, das sind die großen nacheifernswerthen und vermuthlich niemals übertroffenen Verdienste, welche Polygnot's Ruhm durch alle Zeiten getragen haben und noch tragen werden; wir halten sie aber keinesweges für Dinge, die von den damals herrschenden Nüancen im Geschmack der Ausführung abgehangen oder dieselben nothwendig wieder bedingen, sondern für ewige Grundlagen der Kunst überhaupt im höchsten Sinne. Die Herren Riepenhausen haben sich demnach Ansprüche auf Beifall und Dank von den Kunstfreunden erworben, weil sie in ihrem Darstellungsversuch des Gemäldes auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi den alten strengen, etwas steifen Geschmack

als zur Sache nicht wesentlich nothwendig vermieden, hingegen die löbliche Absicht verrathen, Mannichfaltigkeit, Schönes und Gefälliges überall vorwalten zu lassen. Im Falle des Gelingens müßte freilich ein solches Verfahren weder das Kräftige, Große in den Formen benachtheiligen, noch den Ausdruck oder die Bedeutung schwächen; das Mächtige, das Starke würde dem schönen Zarten gegenüber nur noch gewaltiger erscheinen und dieses im Gegensatz mit jenem noch mehr Anmuth erhalten. Hier aber könnte man von dem Künstler, der es übernehmen will, Bilder des Polygnot wieder darzustellen, billig etwas mehr verlangen, als in den Blättern der Herren Riepenhausen geleistet worden. Denn was wir schon ehemals gegen ihre gezeichneten Entwürfe zu erinnern nöthig gefunden, ist größtentheils auch jetzt noch gegen die Kupferstiche geltend zu machen: nämlich die Umrisse der Figuren sind gar oft fehlerhaft, das Verhältniß der Theile ist nicht genau beobachtet, Ausdruck und Charakter sollten wahrhafter, abwechselnder und kräftiger sein; Greise erscheinen weder alt noch abgelebt, Kinder ebensowenig wahrhaft kindlich, die Frau ist nicht gegen die Magd, der Herr nicht vom Diener gehörig unterschieden.

Obgleich dem Gesagten zufolge Darstellungen der Polygnotischen Gemälde in treuer Uebereinstimmung mit den Urbildern durch neu verfertigte Entwürfe nach des Pausanias Beschreibungen unter die unmöglichen Dinge zu rechnen sind, so muß man dennoch wünschen, ja wir empfehlen es allen strebenden, willigen, talentvollen Künstlern angelegentlichst, daß die Sache noch nicht als abgethan durch die Riepenhausischen Entwürfe, deren Verdienst wir übrigens nicht mißkennen, betrachtet, sondern vielmehr als eine sehr reichhaltige, für die Darstellung besonders günstige Aufgabe angesehen werden möge, welche Mehrere mit gutem Erfolg bearbeiten können. Das Werk des Pausanias ist in dieser Hinsicht ein reicher, noch wenig benutzter Schatz, und unter das Köstlichste, was derselbe enthält, gehören ohne Zweifel die Beschreibungen von den Gemälden des Polygnot. Auch das schönste Talent wird schwerlich einen günstigeren Gegenstand wählen können, um seine Kräfte zu prüfen.

Wenn es aber bei einem solchen Unternehmen dem Künstler erlaubt sein muß, der vom Pausanias uns überlieferten Nachrichten sich mit Freiheit zu bedienen, und ohne den altgriechischen Kunstgeschmack nachzuahmen, der wahrscheinlich in Polygnot's Originalgemälden herrschte, so wird ihm hingegen ein

genaueres Forschen nach der wahrscheinlichen Anordnung der einzelnen Figuren und Gruppen zum Ganzen in jenen Gemälden um so mehr nützlich, ja unentbehrlich sein, als eben diese Anordnung in den Geist des Werks wesentlich eingreift, die symbolische Art darzustellen, deren sich Polygnot bedient hat, motivirt und wieder von derselben motivirt wird. Da nun die Riepenhausische Tafel, welche die Anordnung des ganzen Gemäldes auf der rechten Seite der Lesche zeigen soll, unter den von diesen Künstlern dem Publikum übergebenen Entwürfen gerade der unbefriedigendste ist, so haben wir die unserm Ermessen nach nöthigen Abänderungen mit demselben vorgenommen und legen nun in der beigefügten Kupfertafel einen neuen Versuch Kunstfreunden und Alterthumsforschern zur Prüfung dar.

Schon Caylus in seinem Entwurf eben dieses Gemäldes fehlte vornehmlich darin, daß er Polygnot's symbolisch gedachte Figuren in die dramatische Kompositionsform der neueren Malerei zwingen wollte, und gleichen Irrthum haben auch die Herren Riepenhausen jetzt begangen, wiewol sie im Uebrigen den antiken Sinn und Geschmack weit besser ausgedrückt als der Franzose; oder mit anderen Worten, sie haben, nachdem ihnen gelungen, dem Grafen Caylus weit vorzuschreiten, sich doch auf diesem Punkt wieder gegen ihn zurückgewendet. Man vermißt in ihrer Tafel das Hüben und Drüben, Gegensatz und Gleichgewicht, wie auch die durchlaufenden Linien, worauf dem Prinzip von symmetrischer Anordnung zufolge der alte Maler seine Figuren und Gruppen gestellt. Man kann zwar das Werk als ein Doppelgemälde ansehen, es ist vielbedeutend, voller Sinn und Gehalt in allen seinen Theilen; nichts desto weniger muß Alles unter sich in Verbindung gebracht sein, Alles muß als ein geordnetes Ganzes ohne Verwirrung erscheinen. Die Figuren der beiden einander entgegengesetzten Hälften dürfen demnach nicht von ungleicher Größe sein, wie solches, wahrscheinlich um den beabsichtigten Unterschied merklicher zu machen, auf der Tafel der Herren Riepenhausen der Fall ist. Sie verfehlten den wahren Sinn endlich auch noch besonders damit, daß die Stadtmauer, welche Epeus einzuwerfen sucht, als eine wirkliche Trennung der einen Hälfte des Gemäldes von der andern gebraucht wird, wodurch Polygnot's gemalte Dichtung von ihrer hohen symbolischen Würdigkeit einbüßt und einen unangenehmen Zusatz von gemeiner Realität erhält, wie Jeder=

mann gleich fühlen und einsehen muß, der mit den Werken der alten Kunst nicht blos oberflächlich bekannt ist.

Da unsere Tafel keine neue oder veränderte Darstellung der einzelnen Theile beabsichtigt, sondern nur die Berichtigung der Komposition des Ganzen, so konnten wir uns auch der Riepenhausischen Figuren und Gruppen großentheils wieder bedienen, damit den Sachkundigen die Vergleichung beider Tafeln desto bequemer werde; jedoch sind wir ihnen über die vorgenommenen Abänderungen Rechenschaft zu geben schuldig.

Erstlich haben wir alle Figuren von gleicher Größe gehalten und auf parallele Linien gesetzt, haben angenommen, daß die unterste Reihe derselben nicht wie nach einem perspektivischen Plane gleichsam vertieft im Bilde, sondern unmittelbar über einem etwas vorspringenden Gesims oder Endigung einer hohen Lambris gemalt gewesen. Daher wurden die sämmtlichen Figuren zur Linken tiefer gerückt, das Kind, welches erschrocken zum Altar flüchtet, worauf der Harnisch liegt, von der Gruppe der Laodice mehr abgesondert, wie selbst der Text zu verstehen giebt; auch darf es als eins der bedeutendsten Motive im ganzen Stück frei in die Augen fallen, und weil Polygnot die Ursache der Furcht des Kindes von der Gruppe des Neoptolem's, der die Trojaner noch verfolgt, abzuleiten scheint, so wurde es deswegen mit derselben durch die Linie in Verbindung gebracht. Ferner glaubten wir, dem Sinn der Darstellung sowol als der Beschreibung des Pausanias gemäß, den Raum zwischen den Figuren der beiden Atriden und der Wohnung des Antenor's dergestalt vergrößern zu dürfen, daß höher hinauf der Haufe erschlagener Trojer Platz gewann, welcher sodann in der symmetrischen Anordnung des Ganzen jener Gruppe gegenübersteht, wo man auf der anderen Seite des Gemäldes die Gezelte abbrechen sieht.

Odysseus wurde herumgewendet, weil sich vom Polygnot nicht erwarten läßt, daß er ihn, den Klügsten und Vorsichtigsten der griechischen Helden, mit dem Unbesonnensten derselben in Verbindung gebracht, wohl aber, etwa in hoher sittlicher Absicht, durch Charakter und Handlung verschieden, Beide neben einander wollte kontrastiren lassen.

Epeus, der die Mauer niederreißt, ist als Symbol höchst bedeutend; deswegen sowol, als weil ihn Pausanias gleich vor dem Polypoites und Akamas nennt, mußte er neben sie und in die unterste Reihe gesetzt werden; denn so entfernt, verkleinert,

zu oberst in das Bild verwiesen und an den unendlichen Stadtmauern sich abmüdend, wie man ihn auf der Riepenhausischen Tafel erblickt, steht er dem Sinn der Sache zuwider, nicht weniger auch dem guten Geschmack.

Die Figuren der Andromache und der Medesikaste wurden zu dem Ende hin weiter aus einander gerückt, auch die zwischen ihnen stehende Polyxena anders gezeichnet, damit die beiden höher auf einer zweiten und dritten Linie befindlichen Gruppen gefangener Trojanerinnen in der Komposition gleichsam eine Base hätten; denn die Solidität, die wir in allen Monumenten des älteren griechischen Stils wahrgenommen haben, scheint es zu erfordern. Von diesen drei Figuren soll die sitzende zur Rechten mit dem Kind die Andromache vorstellen; aber die neben ihr stehende wünschten wir nach Maßgabe des Texts als Medesikaste, und die gebückt auf der Ferse sitzt, als Polyxena angesehen, da die Umrisse der Herren Riepenhausen sie hingegen unrichtig, diese für Medisikaste und jene für die Polyxena geben. Die in der Mitte stehende Figur erscheint dieser Ursache wegen auf unserem Blatt etwas abgeändert.

Nachdem nun die von den Herren Riepenhausen entworfenen Umrisse betrachtet worden und für die Zusammenstellung des Ganzen einige Verbesserungen vorgeschlagen sind, bleibt uns noch übrig, auch der gedruckten Erläuterung zu gedenken, welche die genannten Künstler ihren Tafeln beifügten.

Wir ehren und schätzen das schöne Talent der Verfasser in seinen verschiedenen Aeußerungen nach Würden und hegen überhaupt den besten Willen gegen sie, können uns aber an ihrer ahnungsvollen, gestaltlosen Ansicht der Kunst des Alterthums durchaus weder erfreuen, noch dieselbe für die wahre, nützliche und fördernde halten. Wer mag z. B. wol verstehen, was die unendlich geheimnißvolle Offenbarung des Gemüths sein soll, von welcher S. 19 geredet wird? Ebendaselbst findet sich die erweislich unrichtige Behauptung, Malerei sei ihrer Natur nach symbolischer als die Plastik, und auf der 20. Seite verstricken sie sich in einen noch unverzeihlicheren Irrthum. „Niemals (so heißt es) war der Grieche zu der Erfindung eines solchen Kunstwerks gelangt, in welcher sich der Geist der ganzen Welt mit allem seinem Glanze, allen seinen Verborgenheiten und seiner entzückenden herrlichen Hoheit offenbart; diese lag außerhalb des Umfangs seiner Möglichkeit und war späteren Zeiten vorbehalten, in welchen eine andere, göttli-

chere, geheimnißvollere Religion eine andere, durch sie wiedergeborene Welt mit neuer Vortrefflichkeit überströmen sollte." Wem ist in diesen Phrasen die neukatholische Sentimentalität nicht bemerklich — das klosterbrudrisirende, sternbaldisirende Unwesen, von welchem der bildenden Kunst mehr Gefahr bevorsteht als von allen Wirklichkeit fordernden Kalibanen?

Zum Beschluß erlaube man uns noch einige Betrachtungen, welche dahin abzwecken sollen, in kunstgeschichtlicher Rücksicht die Zeit näher auszumitteln, wann Polygnot eigentlich gelebt und gemalt habe. Es ist keinem gegründeten Zweifel unterworfen, daß unser Künstler ein großer Verbesserer der zu seiner Zeit noch unmündigen und nur erst später zur Vollendung gelangten Malerei war; und so lassen uns auch die Spezialnachrichten der Schriftsteller in Polygnot's Gemälden neben Gedanken von unschätzbarem Gehalt doch noch eine sehr große Einfalt, ja man möchte beinahe sagen Spuren von Rohheit, in der Ausführung erkennen; Plinius aber rechnet ihn unter diejenigen Künstler, welche noch vor der 90. Olympiade berühmt waren. Soll man nun annehmen, wie der Sinn des Texts beim Plinius wirklich zu bedeuten scheint, Polygnot habe ganz kurz vor der erwähnten Zeit geblüht, so entsteht ein nicht wohl zu begreifendes Mißverhältniß des seinen Malereien zugeschriebenen Stils gegen denjenigen, welchen man in den alsdann mit ihnen für gleichzeitig zu achtenden plastischen Monumenten bemerkt; und dieses Mißverhältniß erzeugt wieder eine Störung in dem der Kunstgeschichte zum Grunde liegenden Begriff vom allgemeinen Gange und ruhig stufenweisen Emporsteigen der Kunst im Alterthum. Nicht befriedigend wäre es, wenn man sich darauf berufen wollte, daß der Plastik als älterer Kunst in der damaligen Zeit noch Vorschritte über die Malerei eingeräumt werden müssen, weil dieses Vorausschreiten der Plastik doch nur die mechanischen Mittel und Fertigkeit betreffen konnte, keineswegs aber den Geschmack überhaupt, den Stil der Formen. Der Bildhauer mochte vielleicht seinen Stoff besser handhaben, seinen Willen gewandter ausdrücken, als der Maler mit unvollkommenerer Technik zu thun im Stande war. Aber sie strebten doch Beide nach einem Ziele hin, ihre Geschmacksbildung war dieselbe und die Forderungen, welche von dieser Seite Beide zu erfüllen hatten. Es lohnt also wohl der Mühe, nachzuforschen, ob Polygnot's Werke nicht füglicher in eine etwas frühere

Zeit zu setzen wären, als nach der unbestimmten Angabe des Plinius gewöhnlich zu geschehen pflegt.

Plutarch führt im Leben des Cimon beiläufig an, der Maler Polygnot habe Cimon's Schwester Elpinice geliebet, auch das Bildniß derselben in der Halle zu Athen, welche Poecile hieß, als Laodice angebracht. Nachrichten des Plinius und des Pausanias zufolge war Polygnot's Gemälde in der Poecile zu Athen ungefähr des nämlichen Inhalts wie das auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi, mit dessen Erinnerung wir uns auf diesen Blättern beschäftigt haben. Doch davon nichts weiter; denn zu unserm jetzigen Zweck ist es hinlänglich, zu wissen, daß Polygnotus die Elpinice gemalt und geliebt hat, weil Beides zu der Vermuthung berechtigen kann, diese Dame sei damals noch in blühendem Alter, schön und liebenswürdig gewesen, welches hingegen nicht mehr der Fall sein mochte, da sie zum Perikles ging, um für ihren angeklagten Bruder zu bitten, und die demüthigende Antwort erhielt: Elpinice, Du bist zu alt, als daß Du dergleichen thun solltest! Cimon wurde hierauf aus Athen verbannt, im ersten Jahr der 80. Olympiade. Er sowol als seine Schwester konnten zu derselben Zeit kaum weniger als 40 Jahre alt sein. Denn Plutarch bemerkt ebenfalls, Miltiades, ihr Vater, habe sie alle Beide noch sehr jung und unverheirathet nachgelassen. Miltiades aber ist gestorben im vierten Jahre der 72. Olympiade.

Sind nun diese historischen Angaben richtig und die daraus gezogenen Folgerungen wahrscheinlich, so kann Polygnot, wenn er ein hohes Alter erreichte und wir ihm als dem Liebhaber der Elpinice mit ihr und dem Cimon gleiche Jahre geben, wol bis gegen die 90. Olympiade hin gelebt haben; allein aus dem oben Angeführten scheint darum doch nicht minder klar zu erhellen, daß diejenigen Gemälde, die seinen Ruhm als Künstler vornehmlich begründet, noch vor der 80. Olympiade sind verfertigt worden, folglich früher als die großen plastischen Meisterstücke des Phidias und Polyklet's. Durch diese Untersuchung erhielten wir also für die Gemälde des Polygnot ein ungefähr 50 Jahre höheres Alter, als ihnen sonst nach dem Plinius zugeschrieben werden durfte, und alles Mißverhältniß des Stils derselben gegen die Zeit, in welcher sie entstanden sind, löst sich nunmehr harmonisch auf.

Den Schluß der den vorstehenden Aufsatz enthaltenden Extra-Beilage zur Jenaischen Allgem. Literatur-Zeitung bildet ein Nachtrag von F. A. Wolf über das Zeitalter des Polygnot nach den Ergebnissen der philologischen Kritik. Wolf hatte diesen Nachtrag auf Goethe's ausdrücklichen Wunsch verfaßt, Letzterer fand sich jedoch durch denselben nicht befriedigt; denn er schreibt bei dessen Uebersendung an Meyer: „Der Nachtrag von Wolf wird wol noch Platz finden; er fördert uns zwar nicht, denn er zieht den Polygnot wieder zu nah an Phidias heran; indessen sind auch diese Zweifel interessant. Ueberhaupt hatte ich Gelegenheit, hier abermals zu bemerken, daß Diejenigen, die von historischen Datis ausgehen, immer mehr zum Zweifeln als zum Entscheiden geneigt sind.'

Wir lassen auch diesen Nachtrag vollständig folgen.

Nachtrag.

Das glücklich bemerkte Alter der Elpinice scheint allerdings ein gutes Datum zur genaueren Bestimmung der Zeit zu geben, wann Polygnotus gearbeitet habe. Die allgemeine Bestimmung beim Plinius macht auch durchaus kein Hinderniß, wie die Vergleichung der ganzen Ausführung bei ihm zeigt. Er will nicht sagen, daß Pol. kurz vor Olymp. 90 geblüht habe, sondern er gebraucht diesen Zeitpunkt als Epoche, um die ältesten kunstmäßigen Maler, zu welchen vorzüglich Pol. nebst dessen Vater und Lehrer Aglaophon gehört, von den folgenden, unter welchen Zeuxis und Parrhasius obenan stehen, abzusondern; es muß vielmehr nach Plinus als sehr wahrscheinlich gelten, daß P. die 90. Olymp. nicht überlebt habe. Aber hiemit ist noch nichts über die Zeit seiner Celebrität bestimmt, welche beträchtlich früher fallen kann, wenn wir, wie aus anderen Gründen wahrscheinlich wird, den Pol. ein Alter von 80 Jahren und drüber erreichen lassen. Sonach kann man ohne Widerspruch von irgend einer Seite die Geburt des Pol. in Ol. 68 oder 67 setzen.

Jetzt kömmt Alles darauf an, auszumachen, ob Pol. schon vor Phidias' Hauptarbeiten, deren Zeitpunkte hinlänglich bekannt sind, gemalt habe, und in welche Zeit die Ausmalung der Poecile falle.

Die Ausmalung aber der Poecile fällt aller Wahrscheinlichkeit nach in Ol. 82 u. 83, und gleich im Anfange der nächsten Ol. fängt Phidias an, für Perikles zu arbeiten; zuerst die Minerva, die Ol. 85, 2 fertig wird. Ol. 85, 4 folgt dann der Bau der Propyläen, woran 5 Jahre gearbeitet wird. Diese Zeit von Ol 84—87, zusammen 12—15 Jahre, scheint die höchste Blüthe des Phidias zu sein. — Die Liebschaft des Pol. mit Elpinice, der Schwester und Gemahlin des Cimon, müßte vorzüglich in Ol. 83 fallen, wenn nicht etwa der Maler sie in der Zeit der Ehe selbst liebte. Bereits Ol. 72, 4 hatte Cimon sie zur Frau, wie eine beglaubigte Anekdote der Alten beweiset. Ol. 80, 1 lebte Elpin. noch, wie eine andere Erzählung bei Plutarch ergiebt. Nehmen wir nun an, daß sie beim Tode des Cimon (Ol. 82, 4) noch lebte, so würde die 83. Ol. von einer Seite ein günstiger Zeitpunkt jener Liebschaft sein. Geben wir aber der Elp. in Ol. 72, 4 nur 16 Jahre (und weniger ist kaum möglich), so wäre sie in der 83. Ol. ziemlich weit über das Alter der Liebe hinaus, wie sie denn wirklich in dem Jahre, wo sie beim Perikles für ihren Bruder bat, nach obiger richtigen Bemerkung etliche und 40 Jahre gehabt haben muß. Allein es ist keineswegs gewiß, ob Elp. bis zum Tode des Cimon oder nur bis zu dessen Verbannung in seiner Ehe blieb, und ob nicht vielmehr Cimon sie frühzeitig an den Kallias abtrat. — Bei dieser Ungewißheit und einigen anderen ebenso unbestimmbaren Umständen läßt es sich nicht wohl ausmachen, ob Pol. seine Geliebte in der ersten Jugend oder erst später als Laodice vorgestellt habe. Das Erste ist wegen des Alters

von Pol. kaum wahrscheinlich, und so bleibt übrig, daß er ein Bild von ihr, was er vielleicht schon in jüngeren Jahren gemacht, beim Ausmalen der Poec. blos wiederholt habe, wie öfter ikonische Statuen selbst nach dem Tode der vorgestellten Personen gearbeitet wurden. Zugleich folgt aus Allem, daß Pol. wirklich einige Jahre vor den Meisterstücken des Phidias gemalt, so wie auch nichts dagegen ist, wenn Jemand den Pol. etliche Jahre älter als den Ph. machen wollte, wodurch schon die Schwierigkeit vermindert werden möchte, die der gelehrte Kunstforscher erregt hat.

Auch in „Ueber Kunst und Alterthum", VI. Bds. 2. Heft. 1828. S. 287—294, findet sich noch ein größerer Aufsatz über die Riepenhausen'schen Arbeiten auf diesem Gebiete, nämlich eine Recension des neuen Werkes „Peintures de Polygnote dans la Lesche de Delphe par Riepenhausen", worin eine Wiederherstellung des Gemäldes der Unterwelt versucht wird, mit dem nach Pausanias Polygnot die linke Seite der Lesche zu Delphi geschmückt hatte. In dem Inhalts-Verzeichniß auf dem Umschlage des betreffenden Heftes ist indessen Meyer ausdrücklich als Verfasser dieser Recension genannt.

Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände.

Ueber Kunst und Alterthum. Von Goethe. Aus seinem Nachlaß herausgegeben durch die Weimarischen Kunstfreunde. Drittes Heft des sechsten und letzten Bandes. 1832. S. 433—453. Daselbst sind dieser vielleicht letzten Arbeit Goethe's folgende einleitende Worte vorausgeschickt:

„Den nachfolgenden Aufsatz über die Kunst in landschaftlichen Darstellungen lassen wir gebührendermaßen gleich die erste Stelle in gegenwärtigem Heft einnehmen, weil ihn Goethe noch selbst für dasselbe entworfen, an der wirklichen Ausarbeitung aber durch den Tod gehindert worden. Ist diese kleine Schrift auch lückenhaft, wie solche sich unter dem Nachlaß unsers großen dahingeschiedenen Freundes vorfand, so bleibt sie nichts destoweniger eine dem verständigen Kunstliebhaber schätzbare, zu weiterm fruchtbringenden Nachdenken aufregende Arbeit. Allerwärts offenbart sich gründliche Sachkenntniß im Bunde mit einem hellen, eindringenden, das Ganze umfassenden und beherrschenden Geist.

„Der eigentlichen Abhandlung über landschaftliche Darstellungen war ein Blatt beigelegt, welches zwar wahrscheinlich früher geschrieben, doch seinem Inhalt nach sich auf dieselbe zu beziehen scheinet und ihr daher schicklich vorangeht. Weil aber das Fragmentarische in Goethe's Schrift zwischendurch Erklärungen nöthig zu haben schien, so ist überall, was ursprünglich zum Manuscript des Meisters gehört, durch vorgesetzte Häkchen von den Zusätzen unterschieden."

In Goethe's Nachgelassenen Werken (Bd. IV. 1832. S. 231 ff.) hat man diesen Fragmenten hie und da eine noch abgerundetere Gestalt als in dem ersten Drucke zu geben gesucht, und auch später haben in den Ergänzungen (von Meyer) noch einzelne Veränderungen stattgefunden. Wir hielten uns bei unserm Abdruck an die erste Form

in „Ueber Kunst und Alterthum“ und haben die dort als Zusätze des Herausgebers bezeichneten Stellen durch kleine Schrift von dem Goethe'schen Text unterschieden.

Den größten Fehler unterlassener Mittheilung habe begangen, daß ich geglaubt, es müsse Alles recht folgerecht einem Jeden zukommen, anstatt daß aus dem Folgerechtesten sich Jedermann doch nur zueignet, was ihn anmuthet.

Und so mögen Einzelnheiten hier gegeben sein, wie ich sie gegenwärtigen und abwesenden Freunden mitgetheilt oder von ihnen empfangen.

Bildende Kunst.

Toro Farnese-Hieron.

Unsers Wissens giebt es kein antikes Denkmal von einiger Größe und ausgezeichnetem Kunstverdienst, welches einen Hiero darstellet; daher möchte zu vermuthen sein, der Verfasser habe von der wunderschönen Münze des zweiten Hiero, welche auf dem Avers ein herrliches Haupt des Neptunus, auf dem Revers einen geschmackvoll verzierten Dreizack zeigt, zu handeln sich vorgenommen.

Tizian, kennend die Philostrate.

Scheinet sich hauptsächlich auf landschaftliche Darstellungen von Tizian und vornehmlich auf die Staffagefiguren in denselben zu beziehen, von denen sich allenfalls behaupten läßt, sie seien verwandten Geistes mit jenen Gemälden, welche wir bei Philostratus beschrieben finden; auf die großen historischen Bilder und Bildnisse von Tizian aber wäre solches nicht anwendbar.

Tiepolo's Pest.

Isaak Major. Einen gewissen großen, obgleich nicht geläuterten Sinn.

Knüppelbrücke und schlechten Forsthaushalt.*)

Beides ohne Zweifel veranlaßt durch Kupferstiche der genannten Meister, welche Goethe besaß und hochschätzte.

---

*) Die obigen Fragmente, welche mit dem Folgenden in keinem Zusammenhang stehen, sind nebst den Meyer'schen Ergänzungen dazu, in den Ausgaben der Goethe'schen Werke nicht mit abgedruckt. Wir theilen sie der Vollständigkeit halber ebenfalls mit.

Der Künstler peinliche Art zu denken.

Woher abzuleiten.

Der ächte Künstler wendet sich aufs Bedeutende, daher die Spuren der ältesten landschaftlichen Darstellungen alle groß, höchst mannichfaltig und erhaben sind.

Hintergrund in Mantegna's Triumphzug.

Tizian's Landschaften.

Das Bedeutende des Gebirgs, der Gebäude beruht auf der Höhe;

Daher das Steile.

Das Anmuthige beruht auf der Ferne;

Daher von oben herab das Weite.

Hiedurch zeichnen sich aus Alle, die in Tirol, im Salzburgischen und sonst mögen gearbeitet haben.

Breughel, Jodokus Momper, Roland Savery, Isaak Major haben Alle diesen Charakter.

Albrecht Dürer und die übrigen Deutschen der älteren Zeit haben Alle mehr oder weniger etwas Peinliches, indem sie gegen die ungeheuern Gegenstände die Freiheit des Wirkens verlieren oder solche behaupten, insofern ihr Geist groß und denselben gewachsen ist.

Daher sie bei allem Anschauen der Natur, ja Nachahmung derselben ins Abenteuerliche gehen, auch manierirt werden.

Bei Paul Brill mildert sich dieses, ob er gleich noch immer hohen Horizont liebt und es im Vordergrund an Gebirgsmassen und in dem Uebrigen an Mannichfaltigkeit nie fehlen läßt.

Das beste der uns bekannt gewordenen Oelgemälde des Paul Brill (er hat auch mehrere große Werke in Fresco ausgeführt) befindet sich in der Florentinischen Galerie und stellet eine Jagd von Rehen und wilden Schweinen dar. Den Farbenton in diesem Bilde möchten wir kühl nennen; er drückt frühe Morgenzeit recht wohl aus und stimmt daher vortrefflich zu den staffirenden Figuren. Das Landschaftliche, die Gegend ist schön gedacht, einfach, großartig und gleichwol gefällig; Licht und Schatten wußte der Künstler zweckmäßig zu vertheilen und erzielte dadurch eine ruhige, dem Auge angenehme Wirkung; die Behandlung ist zwar fleißig, doch weder geleckt noch peinlich; ein sanfter Lufthauch scheinet durch die Bäume zu ziehen und sie leicht zu bewegen; das Gegenstück ist, wiewol geringer, doch ebenfalls ein Werk von Verdiensten und stellet eine wilde Gegend dar, wo ein Waldstrom zwischen Felsen und Gestein sich schäumend durchdrängt.

Eintretende Niederländer.

Vor Rubens.
Rubens selbst.
Nach Rubens.
Er als Historienmaler suchte nicht sowol das Bedeutende, als daß er es jedem Gegenstand zu verleihen wußte, daher seine Landschaften einzig sind. Es fehlt auch nicht an steilen Gebirgen und grenzenlosen Gegenden, aber auch dem ruhigsten, einfachsten, ländlichen Gegenstand weiß er etwas von seinem Geiste zu ertheilen und das Geringste dadurch wichtig und anmuthig zu machen.

Zum bessern Verständniß des Vorstehenden über Rubens gedenken wir hier einer schätzbaren Landschaft desselben im Palast Pitti zu Florenz. Sie stellt die Heuernte dar, ist keck, meisterhaft behandelt, schön erfunden, gut kolorirt, mit kräftiger, keineswegs mißfälliger Wirkung des Ganzen. Kundige Beschauer nehmen indessen mit Erstaunen in dem Werk eines Künstlers wie Rubens die unrichtige Austheilung des Lichtes wahr; denn auf eine Baumgruppe vorn rechter Hand im Bilde fällt solches rechts ein; alles Uebrige, die staffirenden Figuren nicht ausgenommen, ist von der entgegengesetzten Seite beleuchtet.

Rembrandt's Realism in Absicht auf die Gegenstände.
Licht, Schatten und Haltung sind bei ihm das Ideelle.
Bolognesische Schule.
Die Carracci.
Grimaldi.
Im Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig.
Die Poussins führen sie ins Ernste, Hohe, sogenannte Heroische.
Anregung der Nachfolger.
Endliches Auslaufen in die Porträt-Landschaften.

Es springt in die Augen, daß Goethe's Aufsatz hier abgebrochen, übrigens auch als bloßer Entwurf nicht in allen Theilen vollendet ist, indem nach dem heroischen Stil, welchen Nikolaus und Kaspar Poussin in die landschaftlichen Darstellungen gebracht, auch des Anmuthigen, Idyllenmäßigen in den Werken des Joh. Both, des Ruysdael, des Dujardin, Potter, Berghem, van der Neer und Anderer Erwähnung hätte geschehen sollen. Wir unternehmen jedoch nicht, darüber etwas hinzuzufügen, weil solches eine besondere umständliche Abhandlung erforderte; und so folge nun ohne weiteres Erörtern Goethe's zweiter, freilich auch nicht vollendeter, doch in einigen Theilen schon mehr ausgeführter Aufsatz über denselben Gegenstand. —

Landschaftliche Malerei.

In ihren Anfängen als Nebenwerk des Geschichtlichen.

Sehr einfach, oft sogar blos symbolisch, wie z. B. in manchen Bildern des Giotto, auch wol in denen des Orgagna und andern.

Durchaus einen steilen Charakter, weil ja ohne Höhen und Tiefen keine Ferne interessant dargestellt werden kann.

Das Steile, Schroffe herrscht selbst in Tizian's Werken da, wo er Felsen und Gebirge malt, noch vor; so ebenfalls bei Leonardo da Vinci.

Männlicher Charakter der ersten Zeit.

Die erste Kunst durchaus ahnungsreich, deshalb die Landschaft ernst und gleichsam drohend.

Forderung des Reichthums.

Daher hohe Standpunkte, weite Aussichten.

Beispiele.

Breughel.

Paul Brill; Dieser schon höchst gebildet, geistreich und mannichfaltig. Man sehe seine Zwölf Monate in sechs Blättern und die vielen andern nach ihm gestochenen Blätter.

Jodokus Momper, Roland Savery.

Einsiedeleien.

Zu den Einsiedlern oder Einsiedeleien sind auch wol Hieronymus Muzian's Heilige, in Wildnissen dargestellt, zu rechnen, welche Corn. Cort in sechs bekannten schönen Blättern in Kupfer stach.

Nach und nach steigende Anmuth.

Die Carracci.

Domenichino.

Albani, Guercino, Grimaldi und, ihnen an poetischem Verdienst im landschaftlichen Fach nicht nachstehend, Peter Franz Mola und J. Bapt. Mola; auch wäre Johann Baptist Viola hier noch zu nennen.

Claude Lorrain.

Ausbreitung über eine heitere Welt. Zartheit. Wirkung der atmosphärischen Erscheinungen aufs Gemüth.

Johann Both.

Hermann Swanevelt.

Poelemburg.

Nikolaus Poussin.

Kaspar Poussin.

Heroische Landschaft.

Genau besehen eine nutzlose Erde. Abwechselndes Terrain ohne irgend einen gebauten Boden.

Ernste, nicht gerade idyllische, aber einfache Menschen.

Anständige Wohnungen ohne Bequemlichkeit.

Sicherung der Bewohner und Umwohner durch Thürme und Festungswerke.

In diesem Sinn eine fortgesetzte Schule, vielleicht die einzige, von der man sagen kann, daß der reine Begriff, die Anschauungsweise der Meister ohne merkliche Abnahme überliefert worden.

Felix Meyer von Winterthur ist zwar keiner der hochberühmten Meister; allein wir nehmen Anlaß, desselben hier zu gedenken, weil mehrere seiner Landschaften mit wahrhaft Poussineskem Geist erfunden sind; doch ist die Ausführung meistens flüchtig, das Kolorit nicht heiter genug. Auch eines wenig bekannten Malers aus derselben Zeit oder etwas früher liegt uns ob zu gedenken: Werdmüller von Zürich; seine höchst seltenen Arbeiten halten in Hinsicht auf Reichthum und Anmuth der Gedanken ungefähr die Mitte zwischen denen des P. Fr. Mola, Grimaldi und Cl. Lorrain, und wenn sie von Seite des Kolorits nicht an die blühende Heiterkeit der Letztern reichen, so sind sie doch darin dem Mola und Grimaldi wenigstens gleich zu schätzen.

Meister, welche in landschaftlichen Darstellungen dem Geschmack der beiden Poussins gefolgt sind.

Glauber.
Franz Milet.
Franz von Neve.
Sebastian Bourdon.

Uebergang aus dem Ideellen zum Wirklichen durch Topographien.

Merian's weit umherschauende Arbeiten.

Beide Arten gehen noch neben einander.

Endlich, besonders durch Engländer, der Uebergang zu den Veduten.

So wie beim Geschichtlichen zur Porträtform.

Neuere Engländer, an der großen Liebhaberei zu Claude und Poussin noch immer verharrend.

Sich zu den Veduten hinneigend, aber immer noch in der Komposition an atmosphärischen Effekten sich ergetzend und übend.

Die Hackert'sche klare, strenge Manier steht dagegen; seine merkwürdigen, meisterhaften Bleistift- und Federzeichnungen

nach der Natur auf weiß Papier, um ihnen mit Sepia Kraft und Haltung zu geben.

Studien der Engländer auf blau und grau Papier mit schwarzer Kreide und wenig Pastellfarbe, etwas nebulistisch, im Ganzen aber gut gedacht und sauber ausgeführt.

Der Verfasser zielet hier auf einige schätzbare Zeichnungen englischer Landschaftmaler, welche er während seines Aufenthaltes in Rom an sich brachte und die noch gegenwärtig unter den von ihm nachgelassenen Kunstschätzen sich befinden.

I.

Als sich die Malerei in Westen, besonders in Italien, von dem östlichen Byzantinischen mumienhaften Herkommen wieder zur Natur wendete, war bei ihren ernsten großen Anfängen die Thätigkeit blos auf menschliche Gestalt gerichtet, unter welcher das Göttliche und Gottähnliche vorgestellt ward. Eine kapellenartige Einfassung ward den Bildern allenfalls zu Theil, und zwar ganz der Sache angemessen, weil sie ja in Kirchen und Kapellen aufgestellt werden sollten.

Wie man aber bei weiterem Fortrücken der Kunst sich in freier Natur umsah, sollte doch immer auch Bedeutendes und Würdiges den Figuren zur Seite stehen, deshalb denn auch hohe Augpunkte gewählt, auf starren Felsen vielfach über einander gethürmte Schlösser, tiefe Thäler, Wälder und Wasserfälle dargestellt wurden. Diese Umgebungen nahmen in der Folge immer mehr überhand, drängten die Figuren ins Engere und Kleinere, bis sie zuletzt in dasjenige, was wir Staffage nennen, zusammenschrumpften. Diese landschaftlichen Tafeln aber sollten, wie vorher die Heiligenbilder, auch durchaus interessant sein, und man überfüllte sie deshalb nicht allein mit dem, was eine Gegend liefern konnte, sondern man wollte zugleich eine ganze Welt bringen, damit der Beschauer etwas zu sehen hätte und der Liebhaber für sein Geld doch auch Werth genug erhielte. Von den höchsten Felsen, worauf man Gemsen umherklettern sah, stürzten Wasserfälle zu Wasserfällen hinab durch Ruinen und Gebüsch. Diese Wasserfälle wurden endlich benutzt zu Hammerwerken und Mühlen; tiefer hinunter bespülten sie ländliche Ufer, größere Städte, trugen Schiffe von Bedeutung und verloren sich endlich in den Ozean. Daß dazwischen Jäger und Fischer ihr

Handwerk trieben und tausend andere irdische Wesen sich thätig zeigten, läßt sich denken; es fehlte der Luft nicht an Vögeln, Hirsche und Rehe weideten auf den Waldblößen, und man würde nicht endigen, dasjenige herzuzählen, was man dort mit einem einzigen Blick zu überschauen hatte. Damit aber zuletzt noch eine Erinnerung an die erste Bestimmung der Tafel übrig bliebe, bemerkte man in einer Ecke irgend einen heiligen Einsiedler. Hieronymus mit dem Löwen, Magdalene mit dem Haargewand fehlten selten.

II.

Tizian, mit großartigem Kunstgeschmack überhaupt, fing, insofern er sich zur Landschaft wandte, schon an mit dem Reichthum sparsamer umzugehen; seine Bilder dieser Art haben einen ganz eignen Charakter. Hölzerne, wunderlich über einander gezimmerte Häuser, mittelgebirgige Gegenden, mannichfaltige Hügel, ausspülende Seen, niemals ohne bedeutende Figuren, menschliche, thierische. Auch legte er seine schönen Kinder ohne Bedenken ganz nackt unter freien Himmel ins Gras.

III.

Breughel's Bilder zeigen die wundersamste Mannichfaltigkeit: gleichfalls hohe Horizonte, weit ausgebreitete Gegenden, die Wasser hinab bis zum Meere; aber der Verlauf seiner Gebirge, obgleich rauh genug, ist doch weniger steil, besonders aber durch eine seltnere Vegetation merkwürdig; das Gestein hat überall den Vorrang, doch ist die Lage seiner Schlösser, Städte höchst mannichfaltig und charakteristisch; durchaus aber ist der ernste Charakter des sechzehnten Jahrhunderts nicht zu verkennen.

Paul Brill, ein hochbegabtes Naturell. In seinen Werken läßt sich die oben beschriebene Herkunft noch wohl verspüren; aber es ist Alles schon froher, weitherziger und die Charaktere der Landschaft schon getrennt: es ist nicht mehr eine ganze Welt, sondern bedeutende, aber immer noch weitgreifende Einzelnheiten.

Wie trefflich er die Zustände der Lokalitäten, des Bewohnens und Benutzens irdischer Oertlichkeiten gekannt, beurtheilt und gebraucht, davon geben seine „Zwölf Monate" in sechs Blättern das schönste Beispiel. Besonders angenehm ist zu sehen, wie er immer zwei auf zwei zu paaren gewußt und wie

ihm aus dem Verlauf des einen in den andern ein vollständiges Bild darzustellen gelungen sei.

Der Einsiedeleien des Martin de Vos, von Johann und Raphael Sadeler in Kupfer gestochen, ist auch zu gedenken. Hier stehen die Figuren der frommen Männer und Frauen mit wilden Umgebungen im Gleichgewicht; beide sind mit großem Ernst und tüchtiger Kunst vorgetragen.

IV.

Das siebzehnte Jahrhundert befreit sich immer mehr von der zudringlichen ängstigenden Welt; die Figuren der Carracci erfordern weitern Spielraum. Vorzüglich setzt sich eine große, schön bedeutende Welt mit den Figuren ins Gleichgewicht und überwiegt vielleicht durch höchst interessante Gegenden selbst die Gestalten.

Domenichin vertieft sich bei seinem Bolognesischen Aufenthalt in die gebirgigen und einsamen Umgebungen; sein zartes Gefühl, seine meisterhafte Behandlung und das höchst zierliche Menschengeschlecht, das in seinen Räumen wandelt, sind nicht genug zu schätzen.

Von Claude Lorrain, der nun ganz ins Freie, Ferne, Heitere, Ländliche, Feenhaft-Architektonische sich ergeht, ist nur zu sagen, daß er ans Letzte einer freien Kunstäußerung in diesem Fache gelangt. Jedermann kennt seine Werke, jeder Künstler strebt ihm nach, und jeder fühlt mehr oder weniger, daß er ihm den Vorzug lassen muß.

V.

Damals entstand auch die sogenannte heroische Landschaft, in welcher ein Menschengeschlecht zu hausen schien von wenigen Bedürfnissen und von großen Gesinnungen. Abwechselung von Feldern, Felsen und Wäldern, unterbrochenen Hügeln und steilen Bergen; Wohnungen ohne Bequemlichkeit, aber ernst und anständig; Thürme und Befestigungen, ohne eigentlichen Kriegszustand auszudrücken; durchaus aber eine unnütze Welt, keine Spur von Feld- und Gartenbau, hie und da eine Schafheerde, auf die älteste und einfachste Benutzung der Erdoberfläche hindeutend.

Zur Revision des Textes.

Für die Feststellung des Textes kamen nachstehende Ausgaben von Goethe's Werken in Betracht:

5. Goethe's Werke. Stuttg. u. Tüb., Cotta. 20 Bde. Okt. 1815—1819. Bd. 20.

5 a. Goethe's Werke. Original-Ausgabe. 26 Bde. Okt. 1816—1822. Wien, Kaulfuß und Armbruster. Bd. 20 und 22.

6. Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Okt. 40 Bde. 1827—1831. Stuttg. u. Tüb., Cotta. — Dazu die „Nachgelassenen Werke". 20 Bde. 1832—1842. Zusammen 60 Bde. Bd. 36, 37, 38, 39, 44, 45 und 49.

6 a. Gleichzeitige Ausgabe in Sedez. — 60 Bde.

8. Goethe's poetische und prosaische Werke in 2 (in Wirklichkeit 3) Bdn. Lexikon-Format. Stuttg. u. Tüb., Cotta. — 1836 und 1847.

9. Goethe's sämmtliche Werke in 40 Bänden. Duodez. Stuttg. u. Tüb., Cotta. 1840. Bd. 27, 29, 30, 31 und 32.

1. Goethe's sämmtliche Werke in 30 Bänden. Groß-Oktav. Stuttgart, Cotta. 1850 f. Bd. 23, 24 und 25.

11 a. Dieselbe Ausgabe (in neuer Revision). 1857 f.

12. Goethe's sämmtliche Werke in 6 Bänden. Lexikon-Oktav. Stuttg., Cotta. 1866. Bd. 2, 4 und 5.

13. Goethe's Werke in 36 Bänden. Duodez. Stuttg., Cotta. 1867. Bd. 23, 25, 26, 27, 28 und 31.

14. Dieselbe Ausgabe in Sedez (in neuer Revision). 1868.

15. Goethe's sämmtliche Werke in 40 Bänden. Groß-Sedez. Stuttg., Cotta. 1869. Bd. 34 und 35.

K. Goethe's Werke. Herausgegeben von Heinrich Kurz. 12 Bde. Verlag des Bibliographischen Instituts. 1868 und 1869. Bd. 11 und 12.

Die außerdem zu dem genannten Zwecke benutzten nachstehenden Schriften sind überall mit der bei jeder einzelnen angegebenen Abkürzung bezeichnet:

AZ. Allgemeine Zeitung (Augsburger). Tübingen, in der Johann Georg Cotta-schen Buchhandlung.

BGZ. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Herausg. von Dr. F. W. Riemer. Sechs Theile. Berlin, 1833—1834. Verlag von Duncker und Humblot.

BN. Nachträge zu Goethe's Werken. Gesammelt und herausgegeben von Eduard Boas. Drei Theile. Berlin, 1859. Verlag von Heinrich Schindler. (Zweiter Abdruck.)

BS. Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt. Zweiter Band. Weimar, im Verlage des H. S. privileg. Landes-Industrie-Comptoirs. 1812. — Darin ein Sendschreiben an den Hrn. Rath und Director Sickler (III. Stück. S. 195—202).

DAK. Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hamburg 1773. Bey Bode.

DB. Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. 1773.

Ddt. Diderot. Essais sur la peinture. A Paris chez Fr. Buisson. L'an quatrième de la république (1794).

H³. (Dritter Himburg'scher Nachdruck.) — J. W. Goethens Schriften. Vierter Band. Berlin 1779. Bei Christian Friedrich Himburg.

JALZ. Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung. So seit 1804; früher, obgleich auch in Jena erscheinend, nur „Allgemeine Literatur-Zeitung" genannt.

JLM. Journal des Luxus und der Moden. Herausgegeben von F. J. Bertuch und G. M. Kraus. Bd. 17. 1802. Weimar.

KA. Ueber Kunst und Alterthum. Von Goethe. Achtzehn Hefte in 6 Bänden. 1816—1832. Stuttgart, in der Cottaischen Buchhandlung.

LPF. Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, von Johann Caspar Lavater. Erster Versuch. 1775. Leipzig und Winterthur. Bey Weidmann's Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie.

MB. Morgenblatt für gebildete Stände (seit 1807).

NVS. Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethe's Brieftasche. Leipzig, im Schwickert'schen Verlage. 1776.

PP. Propyläen. Eine periodische Schrift herausgegeben von Goethe. 3 Bände in 6 Stücken. Tübingen. 1798—1800. In der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

RDI. Das Römische Denkmal in Igel und seine Bildwerke, mit Rücksicht auf das von H. Zumpft nach dem Originale ausgeführte 19 Zoll hohe Modell beschrieben und durch Zeichnungen erläutert von Carl Osterwald. Mit einem Vorworte von Goethe. Coblenz 1829. In Commission bei Karl Baedeker.

SG. Goethe's Italiänische Reise. Aufsätze und Aussprüche über bildende Kunst. Herausgegeben von Christian Schuchardt. Zweiter Band. Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1863.

TM. Der Teutsche Merkur. Weimar. 1773—1789. (Herausgegeben von Wieland.)

WJB. Jahrbücher der Literatur. Wien. Gedruckt und verlegt bei Carl Gerold. (Jahrgang von 1830.)

WSJ. Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe. Tübingen, in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1805.

Einleitung in die Propyläen.

Texte. die Ausgaben 6 bis 15, K, PP und SG.

Seite Zeile

7. 1. bis S. 8 Z. 22 — fehlt in allen Texten mit Ausnahme von PP, ist indessen abgedruckt in BN, Bd. 1. S. 9 bis 15.
9. 13. Absicht; — 13 Ansicht.
10. 23. verharren; — 12 beharren.
11. 35. Allgemeinern, nach PP und 11a bis 15; — 6 bis 11, SG und K allgemeinen.
12. 12. nützt; — 11 bis 14 nutzt.
13. 26. und; — 11 und 15 oder.
14. 40. vorbereitet, nach PP; — 6 bis 15, SG und K verbreitet.
15. 14. einiger; — PP, 11 und 15 einige.
17. 12. interessant; — 12 interessirt.
19. 5. habe; — PP haben.
12. mögen; — PP wollen.
15. genießen wollen, nach PP und 15; — 6 bis 14, SG und K genießen.
25. dies; — PP und 15 dieses.
21. 1. unerachtet, nach 6 bis 9, SG und K; — PP ohnerachtet, 11 bis 15 ungeachtet.
5. vor; — PP für.
22. 36. Mögliche, nach PP, 9 bis 15 und SG; — 6 bis 8 und K Möglichste.
23. 17. sich — fehlt in PP.
24. uns, nach 9 bis 15 und SG; — PP und 6 bis 8 nun, K uns nun.
24. 5. lebende; — PP belebende.
6. hätten, nach 6 bis 11, K und SG; — PP und 11a bis 15 fänden.
25. 34 Deutsche und Engländer; — PP Deutschland und England.

Ueber Laokoon.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, K, PP und SG.

31. 2 bis 12. — fehlen in allen Drucken mit Ausnahme von PP.
27. hohen; — PP und K hohe.
32. 37. fordern; — PP und K fodern.
33. 32. Laokoon; — PP Laokoons, ebenso häufig a. and. O.
34. 7. diese, nach PP, 11 bis 15 und SG; — 6 bis 11 und K die.
9. Zum Exempel (Z. E.) nach PP, 6 bis 9, SG und K; — 11 bis 15 Zum Beispiel.
31. göttergesandten; — PP, K und 15 göttergesandte.

35. 4. nachher, nach 6 bis 9, SG und K; — PP und 11 bis 15 hernach.
36. 27. hier, nach PP, 11a bis 15 und K; — in 6 bis 11 und SG fehlt das Wort.
37. 10. gebissen; — 15 getreten.
38. 2. unmächtig, nach 6 bis 9 und SG; — PP, 11 bis 15 und K ohnmächtig.
14. Handlung; — 14 und 15 Haltung.
15. die, nach PP und 15; — in 6 bis 14, SG und K fehlt das Wort.
30 u. 31. ahnungsvoll; — PP bis 9 und K ahndungsvoll.
38. Interesse, nach PP bis 9, SG und K; — 11 bis 15 Interesses.
39. 20. wenn sie nicht verloren gehen, doch, nach 6 bis 8 und K; — PP, 9 bis 15 und SG entweder verloren gehen oder.
40. 30. zuletzt; — PP noch zuletzt.
32. Virgil; — PP und 15 Virgilen.
41. 6. auch; — 12 auf.
13. und — fehlt in PP.
15. Wendungen; — 11 Windungen, was sich zwar empfiehlt, aber keine Autorität für sich hat.
22. Mittel, nach PP und 11a bis 15; — 6 bis 11, SG und K ein Mittel.

Diderot's Versuch über die Malerei.

Texte: die Ausgaben 5 bis 15, Ddt, PP und SG.

47. 12. demselbigen; — 5a demselben.
48. 18. Diderot's; — 5a Didorot's (Druckfehler).
22. Paradoxe; — 11 bis 14 Paradoxen.
34. geltend, nach 6 bis 14 und SG; — PP, 5, 5a und 15 gelten.
51. 7. Augenbrauen, nach 11 bis 14, entsprechend dem auch sonst von Goethe meistens festgehaltenen Gebrauche; — die übrigen Drucke Augenbraunen.
52. 18. Lebenvolle, nach 5 bis 9 und SG; — PP und 15 Lebevolle, 11 bis 14 Lebensvolle.
27. welchen; — PP welchem.
36. wechselsweise; — PP und 5a wechselweise.
53. 1. die, nach 5 bis 9 und SG; — PP und 11 bis 15 der, ebenso a. and. O.
8. monstros; — 11 bis 14 monströs.
56. 28. drunter; — 5a darunter.
57. 22. seiner; — 13 seine.
58. 20. dürfen; — PP dörfen.
59. 2. ausgedrückt; — PP, 5 und 5a ausgedruckt, ebenso a. and. O.
20. fünfundzwanzig nach Ddt, 6 bis 15 und SG; — PP, 5 und 5a zwanzig.
24. Kaptiose; — 11 bis 14 Kaptiöse.
60. 31. verhalten, nach dem Ausdruck in Ddt (quels que soient), nach 6 bis 15 und SG; — PP, 5 und 5a erhalten.
61. 6 trotz, nach 6 bis 15 und SG; — PP und 5 ohngeachtet, 5a ungeachtet.
10. Weiberfiguren; — 13 Weibefiguren (Druckfehler).
40. vor (zweimal); — PP, 5 bis 9 für.
62. 9. herumkrabbelt, nach 11 bis 14 und SG; — PP, 5 bis 9 und 15 herumkrabelt.
12. weiß; — PP und 5 weißt.

62. 26. dieſen; — 15 dieſer.
63. 1. meiner (Kreuzſtraße), nach Ddt (mon carrefour), PP, 5 bis 9 und SG; — 11 bis 15 einer.
2. Erfordern, nach 6 bis 15 und SG; — PP, 5 und 5a Befehl.
3. vor; — PP, 5 und 5a für.
64. 6. vervielſältigen; — PP vervielfaltigen.
35. Auftritte; — PP, 5 und 5a Begebenheiten.
38 u. 39. Seht! Gleich hier! Zwei von Euren Kameraden ſtreiten! nach PP, 5 bis 9 und SG; — in den Ausgaben 11 bis 15 iſt aus dem Ganzen ein Satz gemacht.
65. 3. den, nach 8 und 11a bis 15; — PP, 5 bis 6a, 9, 11 und SG dem
5. ſollt, nach Ddt (il faut que vous mettiez), 6, 9, 11 und SG; — PP, 5, 5a und 11a bis 15 wollt.
19. braucht; — 12 brauchte.
24 u. 25 ausdrückt; — 5 ausdruckt.
28. unzulänglich; — PP, 5 und 5a unzugänglich.
66. 3. Intereſſe. Vgl. die Note zu S. 38 Z. 38 der Textrevision.
4. wie — fehlt in 13.
7. der — fehlt in 11 bis 13.
8. funfzig; — PP und 5a fünfzig.
11. klein; — 6a, 9 und 11 kleinlich.
19. vollendete, nach PP, 5 bis 9 und SG; — die Verbeſſerung vollendende in 11 bis 15 erſcheint wenigſtens nicht nothwendig
67. 12. vordere als, nach PP, 5 bis 9 und SG; — 11 bis 15 Vorder=als.
16. ungefähr; — P und 5 ohngefähr.
68. 7. lebendige, belebte Nackende, nach 6 bis 15 und SG; — PP, 5 und 5a Lebendige, Belebte, Nackende.
21. verbannt; — einige Exemplare von PP verbrannt.
33. Individuo; — 11 bis 14 Individuum.
69. 19. entſtünde; — 5a entſtände, ebenſo a. and. O.
22. ſchwätzen; — 11 bis 14 ſchwatzen.
33. bizarren, nach 5a, 8, SG und 15; — PP, 5, 6 bis 7 und 9 biſarren, 11 bis 15 wunderlichen.
70. 15. Rückenhalt, nach PP, 5 bis 9, 15 und SG; — 11 bis 14 Rückhalt.
19. Wiſſenſchaften; — 15 Wiſſenſchaft.
71. 5. aufs; — 11 bis 14 auf das.
9. von; — 5a vor.
15. vortrefflichen, nach 11 bis 14 und SG; — PP, 5 bis 9 und 15 fürtrefflichen.
18. ſtünde; — 5a ſtände.
72. 17. Kenntniſſe; — 5a Kenntniß.
22. gleichſam, nach PP und 15; — in 5 bis 14 und SG fehlt das Wort.
73. 5 u. 6. Verirrungen, nach PP und 15; — 5 bis 14 und SG Verwirrungen.
33. das, nach PP, 5 bis 9, SG und 15; — 11 bis 14 was.
75. 26. Dieſes; — 15 Dies.
31. einfarbige, nach 11 bis 14; — PP, 5 bis 9, SG und 15 einfärbige.
76. 24. andern; — PP, 5 und 5a andere.
33. Aehnlichem; — PP Aehnlichen.
77. 3. entſtanden; — 5a entſtänden.
25. Farbekünſtlers; — 11 bis 15 Farbenkünſtlers.
26. Rigaud's; — 11 bis 14 Richauds.
78. 16. werden; — PP wurden

78. 29. verstünde; — 5a verstände.
79. 2. dran; — 5a daran.
80. 11. Luftperspektive; — PP, 5 bis 9 Luftperspektiv.
81. 7. die — fehlt in einigen Exemplaren von 6a.
12. Weiß malen und hell, nach 6 bis 15 und SG; — PP, 5 und 5a Weiß oder hell zu.
20. ahnungsvollen; — PP ahndungsvollen.
25. Spagnolett; — 11 bis 14 Spagnoletto.
83. 11. Lehre; — 6 bis 8 Lage.
24. Ganze, nach PP, 5, 5a und 15; — 6 bis 14 und SG Ganzes.
36. zu — fehlt in 11 bis 15.
84. 13. denen; — 11 bis 13 den.
18. dessen ungeachtet, nach 6 bis 9, 11a bis 13 und SG; — 5a und 11 dem ungeachtet, PP, 5, 14 und 15 demohngeachtet.
85. 7. erhuben; — 5a und 11 bis 14 erhoben.
20. nachhängt; — 9 nachhangt.
86. 10. wofür; — 11 bis 14 wovor.
21. ungefähr; — PP, 5 und 15 ohngefähr.
33. wollen — fehlt in 12.
87. 14. ein — fehlt in 6a bis 9.
29. seinem Werke, nach 6 bis 14 und SG; — PP, 5, 5a und 15 seinen Werken.
89. 30. Emailmaler; — PP, 5 und 5a Emaillemaler.
90. 15. gelechzt, nach PP und 15; — in 5 bis 14 und SG fehlt das Wort.
33. materielle Farbenerscheinung, nach PP, 5 bis 9, SG und 15; — 11 bis 14 materiellen Farbenerscheinungen.
91. 12. ungeachtet; — PP und 5 ohnerachtet, 5a unerachtet.
92. 17. ließ; — PP, 5 und 5a ließe.

Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke.

Texte: die Ausgaben 5 bis 15, K, PP und SG.

97. 12. ungefährer, nach 5a, 6 bis 15 und SG; — PP, 5 und K ohngefährer, ebenso a. and. O.
28. Kostüm; — PP, 5 bis 8 Costum.
98. 3 u. 4. ausdrückt; — vgl. die Note zu S. 65, Z. 24 und 25.
99. 4. dessen ungeachtet, nach 6 bis 15 und SG; — PP, 5 und K dem ohngeachtet, 5a dem ungeachtet, ebenso a. and. O.
100. 13. scheint nach PP und 5 bis 8; — 9 bis 15, SG und K erscheint
38 u. 39. ebenso S. 101. Z. 2. vortrefflich, nach 6 bis 14, SG und K; — PP, 5, 5a und 15 fürtrefflich.
40. beweist, nach 11a bis 15; — 5 bis 11, PP, SG und K beweist es.
101. 26. zu — fehlt in PP.
28. behaupteten; — 9 bis 11 und SG behaupten.
102. 31. gemalten, nach PP, 9 bis 15, SG und K; — 5 bis 8 abgemalten.

Der Sammler und die Seinigen.

Texte: die Ausgaben 5 bis 15, K, PP und SG.

107. 8 bis 10. die ähnlichen Gesinnungen .... und; — die Worte fehlen in 6 bis 11 und SG.
109. 7. Vortreffliche; — PP, 5 und 5a Fürtreffliche.

109. 14. schwätzte; — 11 bis 15 schwatzte.
Beidem, nach dem von uns festgehaltenen Gebrauche; — sämmtliche Drucke beiden.
18. lange, nach 9 bis 15, SG und K; — PP, 5 bis 8 langen.
110. 12. der; — 11 bis 13 er.
28. für — fehlt in 5a.
33. den Naturforschern äußerst, nach PP und K; — 5a dem Naturforscher, 5, 6 bis 15 und SG den Naturforschern.
34. erhub; — 11 bis 14 erhob.
111. 1. eignen; — PP, 5 und 5a eigne.
8. her — fehlt in 14 und 15.
14. Möbels, nach PP, 5 bis 9, SG und K; — 11 bis 15 Möbeln.
18 Porträte, nach 11 bis 15 und K; — PP, 5 bis 9 und SG Portraite.
112. 13. natürliches, nach PP, 5 bis 9, SG und K; — 11 bis 15 ein natürliches.
114. 7. die, nach PP, 5 bis 6 und K; — 8 bis 15 und SG der.
115. 11. ungeachtet; — PP und 5 ohngeachtet.
116. 31. Füeßli; — 11 bis 15 Füßli.
117. 22. unverträglich; — 5 bis 8 unerträglich.
119. 16. findet; — 11 bis 14 fürchtet.
33. Kühnhingestrichene, nach 6 bis 14, SG und K; — PP, 5, 5a und 15 Kühne, Hingestrichene.
35. war — fehlt in 5 bis 6a.
120. 35. Ahnung; — PP und K Ahndung.
121. 20. Egoism; — 11 bis 14 Egoismus.
122. 9. angenehmen; — PP, 5 und 5a angenehme.
10. ungeachtet; — PP ohngeachtet.
124. 21. meine .... sie, nach dem auch sonst bei Goethe überwiegenden Gebrauche; — die Drucke sämmtlich meinen .... ihn. Vgl. die Note zu S. 53, Z. 1.
126. 15. Reinlichkeit, nach PP und 11a bis 15; — 5 bis 11, SG und K Reinheit.
127. 8. Skizzist; — PP, 5, 5a und 15 Skizziste.
17. ungeachtet; — PP und 5 ohngeachtet.
30. Sie; — 15 sich.
128. 10 u. 11. Anmerkungen; — PP, 5, 6 und 6a Anmerkung.
129. 28. Apoll; — PP und 5 Apolls.
41. zu, nach PP, 5, 6 bis 11, SG und K; — 5a und 11a bis 15 zum.
130. 24 u. 25. Zuhörers; — 15 Zeugen.
36. struppichten; — PP, 5 und 5a strippichten.
37. runzlichte, nach PP und 5a; — andere Ausgaben runzlige, runzliche, runzelige.
131. 9. krampfartige; — PP und 5 krämpfartige.
133. 36. mein; — 11 und SG meine.
134. 14. wenige; — 13 wenig.
33. Ungefähr; — PP und 5 ohngefähr.
34. Laokoon; — PP und 5 Laokoons.
135. 1. stünde; — 5a stände, ebenso S. 137, Z. 7, S. 140, Z. 26 u. a. and. O.
136. 15. feste, nach PP, 5, 6 bis 9 und K; — 5a, 11 bis 15 und SG fest.
137. 39. als, nach PP, 11a bis 15 und K; — in 5 bis 11 und SG fehlt das Wort.
138. 8. habe — fehlt in 11 bis 15.
35. Individuo; — 11 bis 14 Individuum, ebenso S. 153, Z. 19.
140. 26 u. 27. ihr .... weiß. — In SG wird vorgeschlagen: Ihnen .... wissen zu lassen, wodurch allerdings der Ausdruck korrekter würde.

141. 6. Das; — 15 Da.
10. ausbildet; — 5 bis 6a ausgebildet.
143. 19. bekannten; — PP, 5 und 5a bekannte.
146. 11. Die Dame; — 11 bis 15, SG und K Dame.
36. ablenkt, nach 11a bis 15 und K; — PP, 5 bis 11 und SG ablehnt. Die zuerst in 11a gemachte Verbesserung scheint unbedingt richtig.
147. 24. weitläufiger, nach 8, 11 bis 14 und dem sonst bei Goethe herrschenden Gebrauche; — PP, 5 bis 6a, 9, SG und K weitläuftiger.
30. angeschlossen, nach 5 bis 14, SG und K; — PP und 15 geschlossen.
149. 4. Publiko; — 11 bis 14 Publicum.
29. unmöglich; — PP und 5 ohnmöglich.
34. für; — PP und 5 vor.
150. 13. gutmüthig, nach PP und 15; — 5 bis 14, SG und K großmüthig, was offenbar aus Z. 9 in den Text gekommen ist.
29 u. 30. mitgetheilten; — 5 bis 8 eingetheilten.
151. 16. einzige. — In SG wird vorgeschlagen eine, indessen ist die Veränderung wenigstens nicht unbedingt nöthig.
152. 7. vorzuspielen, nach PP, 5 bis 11; — 11a bis 15 vorzuspiegeln. Diese Veränderung erscheint durchaus überflüssig, wenn man berücksichtigt, wie z. B. auch Schiller (Werke, XV. S. 438) die Begriffe „Spiel" und „spielen" braucht.
153. 9. Verirrung; — 5 bis 8 Verwirrung.
154. 20. Vorhergehenden; — 5 bis 6a Vorbeigehenden.
156. 24. bezaubernden; — PP, 5 und 5a bezaubernde.
34. ungefähr; — PP ohngefähr.
157. 13. Skizzist, nach 11 bis 14; — PP, 5 bis 9, SG und K Skizziste.

Ueber den sogenannten Dilettantismus.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und SG; (in SG stehen indessen nur die auf die bildenden Künste bezüglichen Partien.)

163. 4. Sämmtliche Drucke haben noch die Jahreszahl 1799 hinzugefügt.
165. 34. Uebertreibung; — 15 Uebereilung.
173. 12. Lieder und, nach 6 bis 9; — 11 bis 15 Lieder- und.
29. eine; — 12 jene.
177. 32. Vorliebnehmen, nach 6 bis 9 und SG; — 11 bis 15 Fürliebnehmen, ebenso S. 179, Z. 24.
179. 11. Materiale; — 15 Materielle.

Winckelmann.

Texte: die Ausgaben 5a bis 15, K und WSJ. — Die Abweichungen unsrer Ausgabe von andern in Beziehung auf die in den Text aufgenommenen Stücke sind in der Vorbemerkung S. 185 f. angegeben; das Folgende enthält daher nur die Varianten im Einzelnen.

189. 8. nachstehende Winckelmannische Briefe, nach WSJ, 5a, 6a und K; — 8 bis 15 Winckelmann's Briefe an Berendis.
192. 1. Werk; — WSJ und 5a Band.
193. 9. von dem; — 5a vom.
13 u. 14. Winckelmannischen, nach WSJ, 5a bis 9, K, 14 und 15; — 11 bis 13 Winckelmann'schen, ebenso a. and. O.

193. 14. manchmal, nach 6 bis 15 und K; — WSJ und 5a durchaus. Die gewiß beabsichtigte Aenderung setzt eine Umwandlung von Goethe's Urtheil voraus.
194. 16. liebenswerth; — 12 liebenswürdig.
27 u. 28. unsrer Briefsammlung, nach WSJ, 5a bis 8 und K; — 9 bis 15 seiner Briefe an Berendis.
195. 15. eine; — 15 einige.
17. Winckelmannen; — 11 bis 13 Winckelmann.
24. Herzogin Frau Mutter, nach WSJ, 5a bis 8 und K; — 9 bis 15 Herzogin-Mutter.
202. 22. manches; — 5a Manche.
203. 24. ab; — 5a bis 8 auf.
205. 3 Heiden; — WSJ Heide.
206. 23. Winckelmannen; — 8 und 11 bis 15 Winckelmann.
207. 15. Heinecken, nach 8 bis 15; — WSJ, 5a bis 6a Heinecke.
208. 10. überbefriedigt; — WSJ überbefriedrigt (Druckfehler).
13. unentgeltlich; — WSJ ohnentgeltlich.
210. 19. das, nach WSJ und 5a bis 9; — 11 bis 15 und K was.
20. Von dem Stile; — 11 bis 13 Ueber den Styl.
23. geahnetes; — WSJ geahndetes, ebenso S. 211, Z. 6, und S. 218, Z. 25 Ahnungen, resp. Ahndungen.
211. 13. ζῶον; — 5a ϑωον.
32. so — fehlt in 5a bis 11 und K.
212. 8. worin, nach WSJ, 5a und 11 bis 15; — 6 bis 9 und K worinnen. können, nach 8 bis 14 und K; — WSJ und 15 könnten.
215. 8. Kardinals; — WSJ und 5a Cardinal.
6. grenzendes; — WSJ und 5a glänzendes.
217. 5. Katalog; — WSJ und 15 Katalogen.
218. 9. zu, nach WSJ und 5a bis 9; — 11 bis 15 und K zur.
219. 14. Anforderung, nach 5a bis 9; — WSJ Anfoderung; 11 bis 15 und K Anforderungen.
20. daß sie; — 15 da sie.
220. 13. im, nach WSJ, 5a bis 11; — 11a bis 15 und K in.
27. Luther'sche, nach WSJ, 5a bis 9 und K; — 11 bis 15 Lutherische.
222. 24. Winckelmann; — WSJ W'n.
30. bekleidete; — 15 begleitete.
228. 22. felsigte, nach WSJ, 5a bis 9 und K; — 11 bis 15 felsige.

Polygnot's Gemälde.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, BN, JALZ und SG.

237. 1 bis 27 — fehlen in BN.
13. Dem einen, nach 11 bis 15; — 6 bis 9 und SG dem Einen.
26. bedeutenden; — JALZ, und 15 bedeutende.
238. 1 u. 2. Einleitendes über, nach JALZ, 6 bis 9 und SG; — 11 bis 15 Ueber; in BN fehlen beide Worte.
240 und 241. Die Tafeln zur Veranschaulichung der wahrscheinlichen Anordnung der Polygnotischen Gemälde sind in dreifacher Gestalt vorhanden. A. Beide Tafeln typographisch dargestellt 1. im Originaldruck, Extra-Beilage zu dem I. Quartal der Jen Allg. Lit.-Ztg. 1804, 2. in der Ausg. letzter Hand, Nachgelassene Werke, IV.; B. Die Tafel auf der rechten Seite der Lesche (Erste Tafel, S. 240 f.) dargestellt durch Kupferstich in der Extra-Beilage zu dem III. Quartal der Jen. Allg. Lit.-Ztg. 1805.

Die Vergleichung der Tafeln in den erwähnten Original- und allen späteren Drucken mit Goethe's erläuterndem Texte hat folgendes Resultat ergeben.

Nur im ersten und zweiten Druck der Tafeln (1804 und 1805) entspricht die Vertheilung der Figuren und Gruppen der Gemälde genau den Angaben des erläuternden Textes. Der Kupferstich von 1805 ist zwar unter ausgesprochener Berücksichtigung des Riepenhausen'schen Entwurfes (vgl. S. 234) gefertigt, befindet sich aber fast ganz in Uebereinstimmung mit der ersten Tafel von 1804. — Alle späteren Drucke ohne Ausnahme ignoriren zunächst bei der Anordnung der die einzelnen Gruppen zusammenfassenden Klammern das Original in auffallender Weise. Diese Klammern müssen, soweit der erste Druck nicht selbst abweicht, in derselben Horizontalen unter den Gruppen liegen. Die Nothwendigkeit der „durchlaufenden Linien, worauf dem Prinzip von symmetrischer Anordnung zufolge der alte Maler seine Figuren und Gruppen gestellt," ist in dem Aufsatze, welcher zur Erläuterung des Kupferstichs der ersten Tafel dient (zweiter Druck von 1805), besonders betont (vgl. unsern Anhang, S. 868 u. S. 869 Z. 10 ff.). In allen bisherigen Drucken der Tafeln seit der Ausg. letzter Hand geht demnach eine Hauptwirkung der typographischen Darstellung der Gemälde für das Auge verloren. — Abgesehen von dem erwähnten Mangel zeigen die bisherigen Drucke in den Werken für die zweite Tafel keine wesentlichen Abweichungen vom Original; es handelt sich mehr oder weniger um Ungenauigkeiten. Dagegen hat beim Wiederabdruck der ersten Tafel seit den Nachgelassenen Werken (Ausg. l. Hd.) eine ganz willkürliche Verschiebung der Gruppenstellung stattgefunden, in direktem Widerspruch mit dem begleitenden Text. — Erst die Cotta'schen Ausgaben seit 11a und speciell die von 1869 (15 nach unserer Bezeichnung) haben die groben Fehler dieser Art erkannt und vermieden, obwol eine genaue Wiedergabe des Originaldrucks auch noch bei der letzten vermißt wird. — Zur Illustration jener groben Fehler, welche sich zuerst in der Ausg. l. Hd. finden, mögen zwei drastische Beispiele statt mehrerer dienen. Auf der ersten Tafel wird dargestellt: 1) die Eroberung von Troja, 2) die Verherrlichung der Helena. Beide Darstellungen sind getrennt. Nach der Erläuterung der Gruppe X ad 1) (S. 242 unsr. Ausg.) soll das hölzerne Pferd mit dem Haupte (*Pferdekopf* in der Tafel) über die von Epeus niedergeworfenen *Mauern* von Troja hervorragen. Statt dessen ist in der Ausg. letzter Hand u. flgdn. der „Pferdekopf" in die „Verherrlichung der Helena" hineingerathen! — Die Gruppe IV ad 2) soll über der Gruppe III ebendas. stehen (vgl. S. 245 f.); statt dessen steht sie über der Gruppe II, also vollständig aus dem Zusammenhange gerückt.

Zu bemerken ist noch, daß bei Schuchardt (SG) den einzelnen Gruppen die entsprechenden Zahlen der Riepenhausen'schen Platten zugefügt sind.

Unter solchen Umständen erschien es allein richtig, auf den ersten Druck von 1804 zurückzugehen, und dieser ist daher auch in unseren Tafeln genau wiedergegeben worden. — Daß die nach Ausweis dieser Text-Revision in dem die Tafeln begleitenden Texte erfolgten Berichtigungen der griechischen Namen auch in die Tafeln aufgenommen werden mußten, bedarf wol kaum der Erwähnung.

242. 12. Kassandren; — 11a bis 15 Kassandra.

243. 2. Elasos, orthographische Korrektur; alle Texte Elassos.

11. jenseit; — 11a bis 15 jenseits.

243. 22. Eioneus, orthographische Korrektur; — alle Texte Euoneus.
244. 2. Axion, Korrektur aus Pausanias; — alle Texte Axios.
245. 19. Diomede, desgl.; — alle Texte Diomedes. Man vergl. die Anmerkung im Text zu dieser Stelle.
246. 10. Aithra; — 15 Athira (Druckfehler).
247. 14. Peisis, nach Pausanias und 11 bis 15; — JALZ, 6 bis 9, BN und SG Pisis.
248 u. 249. Siehe die Auseinandersetzung zu S. 240 u. 241 der Textrevis.
251. 3. Mylasa, Korrektur aus Pausanias; — alle Texte Mylasis.
20. kehrt, nach JALZ, BN und 15; — 6 bis 14 und SG zukehrt.
253. 4. Proitos, nach 11 bis 15; — die übrigen Texte Proetos.
254. 2. Aias; — die Texte theils Ajas, theils Ajax, ebenso a. and. O.
256. 26. älteren; — BN alten.
259. 2. Helenen; — 11a bis 13 Helena.
17. Polypoites; — BN Polypoides.
20. Neoptolem; — 11 bis 13 Neoptolemos.
27. Frauen; — SG Frau.
260. 20. des Sinnbildes, nach 11 bis 14; — JALZ, BN, SG und 15 dem Sinnbilde.
32. Helenens; — 11 bis 13 Helena's.
263. 37. etwan; — BN etwa.
264. 25. dem Edelsten, nach JALZ, BN und 11 bis 13; — 6 bis 9 sowie 14 und 15 einem der edelsten, SG dem edelsten.
265. 21. Kallisto; — BN Kallista.
266. 30. des; — 15 der.
267. 1. absehen; — BN abnehmen.

Philostrat's Gemälde.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, KA und SG.

275. 23. neueren; — KA neuere.
276. 38. Roman; — 11 bis 14 Romano, ebenso S. 280 Z. 35 und S. 281, Z. 11.
277. 26. entstund; — 11 bis 13 entstand.
278. 27. Phaëthon, orthographische Korrektur; — sämmtliche Texte Phaeton.
279. 6. Rhodogune, nach 8, 11a, 12, 14 und 15; — die übrigen Ausg. Rhodogyne, ebenso S. 288, Z 11.
10 u. 11. Bewerbung gelingen, mißlingen, nach KA, 6 und 6a; — 8, 9 und SG Bewerbung, Gelingen, Mißlingen, 11 bis 15 Bewerbung, deren Gelingen, Mißlingen.
280. 3. Galatee (Γαλάτεια) — KA Galathe.
281. 5. Weimarische Kunstfreunde, nach 11a bis 15; — KA, 6 bis 9 und SG *W.K.F.*, 11 Weimarischer Kunstfreund.
16. Athlete; — 11 bis 14 Athlet.
27. Tanz, nach KA und 6 bis 9; — 11 bis 15 und Tanz.
34. vom; — 11 bis 15 von.
282. 5. Hannibal Carracci, nach 11 bis 15; — KA, 6 bis 9 und SG Annibal Carrache.
13. kömmt; — 11 bis 15 kommt.
283. 7. Bosporus; — KA, 6 und 6a Bosphorus; ebenso S. 296, Z. 29, und S. 297, Z. 20.
11. Palästrina, nach 11 bis 15; — KA, 6 bis 9 und SG Paläſtrina.
284. 3. Ganze, nach KA, 6 bis 9 und SG; — 11 bis 15 Ganzes.

284. 13. ungesäumt; — KA ohngesäumt.
30. durchrieselt; — in SG wird dafür ohne ausreichenden Grund überrieselt vorgeschlagen.
33. unterlag; — KA erlag.
285. 5. nachdenklich; — 15 nachdenkend.
19. Menökeus; — KA, 6 und 6a Meneceus.
26. braunlich; — 11 bis 15 bräunlich.
286. 21. Ahnungsvoll, nach 8, 11 bis 15 und SG; — KA, 6, 6a und 9 Ahndungsvoll.
287. 10. Andern; — KA andere.
28. Troer, nach 11 bis 15; — KA, 6 bis 9 und SG Trojer.
289. 15. obere — wird als überflüssig und verwirrend in SG zu streichen vorgeschlagen.
290. 32. gold, nach 11 bis 15; — KA, 6 bis 9 und SG Gold.
291. 24. drosseln; — 11 erdrosseln.
292. 7 Weihegeschenk, nach KA, 6 bis 9 und SG; — 11 bis 15 Weihgeschenk.
293. 5. viel; — 14 und 15 viele.
294. 24. Prosa, nach 11 bis 15; — KA, 6 bis 9 und SG Prose.
296. 7. überbliebenen, nach KA, 6 bis 9 und SG; — 11 bis 15 übrig gebliebenen.
298. 5. Tiphys (Τῖφυς), orthographische Korrektur; — sämmtliche Texte außer SG Typhis.
6. Lynceus; — KA und SG Linzeus.
299. 14. Eros; — 11 bis 14 Amor.
300. 28. diesen; — KA diese.
301. 24. der, nach KA und 15; — 6 bis 14 und SG er.
31. überwundenen; — KA überwundenem.
33. Aethiopierin; — 14 und 15 Aethioperin.
302. 4. unfern; — KA ohnfern.
9. zähnebleckend; — KA und 6 bis 8 zähnebläckend.
304. 1. Ellbogen; — 11 bis 14 Ellenbogen.
11. Carracci; — KA, 6 bis 9 und SG Carrache.
21. schwätzen; — 11 bis 14 schwatzen.
25. Lotos (λωτός), wie 15; — KA, 6 bis 9 und SG Lothos, 11 bis 14 Lotus.
305. 31. groß̈es, nach KA, 6 bis 9 und SG; — 11 bis 15 großen.
307. 4. Olymp's, nach KA, 6 bis 9 und SG; — 11 bis 15 Olymp.
14. Maja; — 11a bis 15 Maia.
309. 15. dichterischem; — sämmtliche Texte dichterischen.
31. Amphitruo, nach KA, 6, 6a und 11a bis 15; — 8 Amphitrio, 9, 11 und SG Amphitryo.
310. 30. Acheloos, nach KA und 6 bis 8; — 9 bis 15 und SG Achelous, ebenso S. 311, Z. 13 und 27.
311. 33. Dejanira; — 11 Dejaniren.
312. 4. Euenos (Ευηνός); — KA 6 bis 8 Ephenus, 9 bis 15 und SG Evenus.
14 u. 18. Dejaniren; — 11a bis 15 Dejanira.
313. 16. Antäus; — KA, 6 und 6a Anteus, ebenso S. 314, Z. 2.
314. 26 u. 27. niedergedrückt; — KA niedergedruckt.
315. 33. Welle; — 14 und 15 Quelle.
316. 30. Abderos, da auch S. 317, Z. 10 und 27 in KA, 6 bis 9 und SG diese Wortform steht; — 11 bis 15 an allen drei Stellen Abderus.
318. 2. Hippodamia's; — KA und 6 bis 8 Hypodamia's.

318. 10. Marthrthum; — 11 bis 15 Märtyrthum.
21. ausgedrückt, nach 11 bis 15; — KA, 6 bis 9 und SG ausgedruckt.
319. 15. den; — KA dem.
18. säugenden (man vgl. für den Gebrauch des Wortes Werke, II. S. 178, Z. 4), nach KA, 6 bis 11, SG und 15; — 11a bis 14 saugenden.
23. säugt, nach KA und 6 bis 11; — 11a bis 15 und SG saugt.
320. 7. ferne; — 11 und 13 fern.
15. Dem; — KA und 15 Den.
321. 11. Ulyß; — 11 bis 15 Ulysses.
322. 31. In KA folgen hier noch die Worte: Nun erinnert uns der enge Raum des Heftes an die Pflicht, noch von einigem andern Rechenschaft zu geben.

Antik und Modern.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, KA und SG.

323. 8. beispielweise; — 13 beispielsweise.
12. Schubarth; — KA, 6 und 6a Schubart.
324. 15. deshalb; — 11a bis 15 deswegen.
20. Gesichtsforscher; — 15 Geschichtsforscher.
325. 39. Leonhard, nach 11a bis 14; — KA, 6 bis 9, 15 und SG Leonard, 11 Leonardo.
326. 31. allgemeinem, nach 8, 11 bis 15 und SG; — KA, 6, 6a und 9 allgemeinen.
327. 31. neueren; — 11a bis 15 neuen.
328. 26. Tagesanbruch; — 15 Tagsanbruch.
29 u. 30. Zimmermanns-Handwerkzeug; — SG und 15 Zimmermannshandwerkszeug.

Nachträgliches zu Philostrat's Gemälden.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, BGZ, KA und SG.

330. 11. morgendlichen Ruhe; — BGZ Morgenruhe.
331. 4. bezeugt; — BGZ zeigt.
6. dem; — BGZ den.
7 u. 8. der ausgießenden Urne; — BGZ die ausgießende Urne gelehnt.
15. zutrug; — BGZ zutrage.
16 u. 17. Geberde; — 11 bis 15 Geberden.
332. 3. sie; — 12 sich.
333. 4. Hasens; — 13 Hasen.
18. Augenbrauen; — 9 Augenbraunen.
334. 10. Zur Einführung des Folgenden enthält KA (II. Bandes 3. Heft, S. 159) noch nachstehenden Satz, der in den übrigen Drucken fortbleiben mußte: „Unsere Darstellung philostratischer Gemälde, obschon von Kunstfreunden theilnehmend aufgenommen, waren wir fortzusetzen bis jetzt gehindert. Damit jedoch jener Faden nicht abreiße, bringen wir einiges in demselben Sinne zu eben dem Zwecke hiermit an den Tag. Möge es da oder dort in das Leben der Kunst eingreifen!"

335. 11. unserm, nach KA, da Goethe sonst „Kamee" als Maskulinum braucht; — sämmtliche Texte unserer.
21. Frischbelebens; — 15 Frischlebens.
29 u. 30. auch hier, nach KA; — 6 bis 15 und SG hier auch.
336. 7. freundlichst, nach KA; — 6 bis 15 und SG freundlich.
10. Apoll, nach 11 bis 15; — 6 bis 9 und SG Apolls.

Von deutscher Baukunst.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K, DB, DAK (der Abschnitt „Von deutscher Baukunst", S. 119 bis 136, ist der dritte Aufsatz des Ganzen), H³, KA und SG.

339. 2. 1772, nach der Ermittelung von Hirzel (S. 7) und 14 bis 15; — DB, DAK, H³, KA, 6 bis 9 und K 1773, 11 bis 13 und SG 1771.
9. thörichter, nach dem sonstigen Gebrauche und nach 11 bis 13; — die übrigen Texte thöriger.
340. 1. krabbeln, nach KA, 6 bis 13, SG und K; — DB bis H³ 14 u. 15 krabeln.
5. erzeugen, nach KA, 6 bis 9, SG und K; — DB bis H³ und 11 bis 15 zeugen.
9. Werken; — H³ Wolken.
13. immer, nach KA, 6 bis 11, SG und K; — DB bis H³ und 11a bis 15 ewig.
23. worden, nach KA, 6 bis 9 und SG; — DB bis H³, 11 bis 15 und K ward.
341. 5. Linie, nach 6 bis 11, SG und K; — DB bis KA und 11a bis 15 Linien.
18. jene; — DB bis H³, 14 und 15 ihre.
21. so, nach DB bis H³, 11 bis 15 und K; — in KA, 6 bis 9 und SG fehlt das Wort.
23. schönen, nach KA, 6 bis 13 und SG; — DB bis H³, 14 und 15 schöne.
33. erfindsame; — KA und 6 bis 8 empfindsame.
36. heutigen; — KA und 6 bis 8 heurigen.
342. 1. First; — DB bis KA Forst.
Hütten; — DB Hüttern, DAK und H³ Hütern.
32. zum, nach KA, 6 bis 11 und SG; — DB bis H³, 11a bis 15 und K gen.
343. 1. Sand, nach KA, 6 bis 9, SG und K; — DB und 11 bis 15 der Sand.
4. gutes, nach dem in dieser Ausgabe festgehaltenen Gebrauche; — die Texte guten.
8 u. 9. synonymischen, nach 6 bis 15 und SG; — DB bis KA und K synonymische.
15. bürgerlichen, nach KA und 6 bis 15; — DB bis H³ und K bürgerliche.
26. Wie oft, nach KA, 6 bis 11, SG und K; — DB bis H³ und 11a bis 15 U(u)nd wie oft.
28. umfassen; — KA und 6 bis 8 genießen.
34. ermattetes, nach DB, H³, KA, 6 bis 9, SG, K und 15; — DAK und 11 bis 14 ermattendes.
38. Ahnungen, nach 6 bis 15 und SG; — DB bis KA und K Ahndungen, ebenso a. and. O.

343. 30. lispelt', nach 11a bis 15 und K; — die übrigen Texte lispelt.
344. 1. an; — 6 bis 8 in.
3. u. 4. zu'n Seiten, nach DB bis H³, 11, K, 14 und 15; — KA, 6 bis 9, 11a bis 13 und SG zur Seite.
6. darüber; — DB bis H³, 11a, K, 14 und 15 drüber.
18. leuchtet', nach 11a bis 15 und K; — die übrigen Texte leuchtet.
38. finden; — 11a bis 14 erheben.
345. 5. Ganzes, nach 8 bis 14 und SG; — DB, DAK, 6, 6a, K und 15 Ganze.
10. herrliches, nach KA, 6 bis 11, SG und K; — DB bis H³ und 11a. bis 15 treffliches.
35. diese, nach DB bis H³, 9 bis 15, SG und K; — KA und 6 bis 8 die
346. 24. Gewölben; — DB bis H³ und K Gewölbern.
28. geschminkten; — DB bis H³ und K geschminkte.
mir — fehlt in 6 bis 8.
347. 1. eigenen; — DB bis H³ und K eigne.
22. leit', nach 11a bis 15 und SG; — DB bis H³ leit, ebenso 9 und K, 11 leite.

Nach Falconet und über Falconet.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K; H³, NVS und SG.

348. 1. Dasjenige, was in den übrigen Ausgaben diesem Abschnitte vorangeht, findet sich zum Theil in der Anmerkung zu dieser Stelle, zum Theil seines abweichenden Inhaltes wegen auf S. 621 und 622.
2. schwebende, nach NVS, H³ und K; — 6 bis 15 und SG schwebenden.
349. 9. so, nach NVS, H³ und K; — in 6 bis 15 und SG fehlt das Wort.
19. leise, nach NVS, H³ und K; — 6 bis 15 und SG leisen.
21. große Künstler, nach NVS und H³; — 6 bis 15 und SG großen Meister, K große Meister.
350. 15. Drum, nach NVS, H³ und K; — 6 bis 15 und SG Darum.
28. seie, nach NVS, H³ und 15; — 6 bis 14, SG und K sei.
351. 5. des umständlichen Prachts, nach NVS, H³, K und 15; — die übr. Texte der umständlichen Pracht.
14. und wird nur . . . versetzt, nach NVS, H³ und 15; — die übr. Texte während er nur . . . . versetzt wird.
21. seie, nach NVS, H³, K und 15; — die übr. Texte sei.
33. ließ', nach 11a bis 15; — die übr. Texte ließ.
36. mit der, nach NVS, H³ und 15; — die übr. Texte gegen die.
352. 12. Kostüm, nach 11 bis 15; — NVS, H³, 6 bis 8 und K Costume, 9 und SG Costüme.
18. mich, nach NVS und H³; — die übr. Texte euch.
22. Rubensens, nach NVS und H³; — die übr. Texte Rubens.
26. seinem; — NVS seinen.
28. thöricht. S. die Angabe zu S. 339, Z. 9 der Textrevis.
36. wahrhafter, nach NVS, H³ und K; — die übr. Texte wahrhaft.
Nachtgeschirre, nach H³, 6 bis 15 und SG; — NVS und K Nachtgeschirrn.
353. 3. was, nach NVS und H³; — die übr. Texte etwas.
9. Lichtsart, nach NVS, H³ und K; — die übr. Texte Lichtart.

Dritte Wallfahrt nach Erwin's Grabe.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K, H³, NVS und SG.

354. 2. Juli, nach NVS, H³, 11 bis 15 u. K; — 6 bis 9 u. SG Julius.
11. Ahnung — s. zu S. 343, Z. 38 der Textrevis.
355. 2. kritzelnden; — NVS und H³ krü(t)zlenden.
23. Thurn, nach NVS und H³; — die übrigen Texte Thurm.
24. läppchensweise, nach 15; — 6 bis 14 und SG läppchenweise, NVS, H³ und K läppgensweise.
30. reichen, nach NVS und H³; — die übr. Texte erreichen.
31. Anspulen, nach NVS, H³ und K; — die übr. Texte Anspülen.
356. 7 u. 8. Schreibers, nach NVS und H³; — die übr. Texte Schreibenden.
10 bis 14. daß .. herborgetrieben werden, nach NVS und H³. — Seit 6 hat man diese etwas harte, aber ganz verständliche Periode dahin geändert, daß statt sei „seine müsse" geschrieben und hinter Werk „entstehe" eingeschoben wurde. Ein neuer, aber nicht glücklicher Versuch zur Verbesserung des Textes ist in 15 gemacht, indem man nur die letzte der ebengenannten Aenderungen beibehielt, aber zwischen sei und aufschwellendes ein Komma setzte.

Von deutscher Baukunst.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K, KA und SG.

357. 28. sag'; — 11 bis 15 sage.
358. 7. Trutz; — 11 bis 15 Trotz.
361. 40. dreizehnten, nach 11 bis 15; — KA, 6 bis 9, SG (allerdings hier und ebenso an der folgenden Stelle unter Angabe des Richtigen) und K zwölften.
362. 1. 1772 nach 11 bis 15; — KA, 6 bis 9, SG und K 1773.
19. erwünschtes; — KA erwünschtestes.
21. In KA folgen alsdann noch die Worte: „Indessen möge ein Abdruck jenes oftgenannten früheren Aufsatzes nächstens folgen, um auch den Unterschied zwischen dem ersten Keimen und der letzten Frucht recht anschaulich und eindringlich zu machen."

Goethe's Zusatz zu S. Boisserée's „Herstellung des Straßburger Münsters".

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K, KA und SG.

363. 3. Ueber dasjenige, was in den übrigen Ausgaben unrichtigerweise zu viel enthalten ist, vgl. die Note zu S. 363 des Textes.
13 u. 24. Mollerischen; — 11 bis 15 und SG Moller'schen.
364. 28. früher, nach KA, 6 bis 9, SG und K; — 11 bis 15 früherer.

Architektur in Sizilien.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, KA und SG.

368. 6. Gautier; — KA Gauthier.

Kirchen, Paläste und Klöster in Italien.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15; KA und SG.

372. 4. Einigen; — KA einiger.
17. nuovo, nach 11 bis 15 und SG; — KA und 6 bis 9 novo.
373. 16. Aus meinem Leben. Zweiter Abtheilung Erster Theil, nach KA; — 6 bis 15 Italiänische Reise, erster Theil (natürlich mit verschiedenen Angaben der Seitenzahl), SG Erster Theil. Italiänische Reise.

Anforderung an den modernen Bildhauer.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15; KA und SG.

378. 14 u. 15. Carracci — s. zu S. 304, Z. 11 der Textrevis.
379. 4. siebenzehnten, nach 11 bis 15, SG und KA; — die übrigen Texte siebzehnten.
5. Mahomedaner; — KA Mahometaner.
20. Saib; — KA und 6 bis 9 Saibh.
25. Gewerb; — 12 Gewerbe.

Verein der deutschen Bildhauer.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und SG.

382. 12. Unmacht; — 11 bis 15 Ohnmacht.
383. 7. ephebischen, nach 11 bis 15; — 6 bis 9 und SG Ephebischen.
12 u. 13. Parthenon's; — 11 bis 15 Parthenon, während S. 382, Z. 34 überall die erste Form steht.
384. 7. wär'; — 11 bis 14 wäre.

Vorschläge, den Künstlern Arbeit zu verschaffen.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und SG.

385. 29. Zehen; — 11 bis 14 Zehn.
386. 37. Jemanden; — 11 bis 14 jemand.
387. 31. vortrefflich, Vortrefflichen; — 11 bis 14 und SG fürtrefflich, Fürtrefflichen.
388. 10. Guercinische; — 6 und 6a Guercino'sche.

Christus.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und SG.

393. 34. wünschten; — 11a bis 15 wünschen.
394. 34. wünscht'; — 11a bis 14 wünschte.
395. 28. sollt'; — 11a bis 14 sollte.

Homer's Apotheose.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und SG.

398. 11. 15. Galestruzzi; — sämmtliche Texte Gallestruzzi.

Der Tänzerin Grab.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, BS und SG.

401. 1. Unserm Texte gehen in BS folgende Worte voran: „Ew. Wohlgeb. beschenken das kunstliebende Publikum abermals mit einer schönen, ja wohl einzigen Gabe, und ich eile, von meiner Seite dieselbe dankbar anzuerkennen. Sie haben, indem Sie diese höchst schätzbaren Monumente mittheilten, Alles gethan, um solche aus anderen alterthümlichen Ueberlieferungen zu erläutern und aufzuklären.
„Erlauben Sie mir dagegen, hier mit Wenigem anzudeuten, wie ich mir, durch Ihre Schrift belehrt, jene Denkmale, die mich so höchlich entzückt, anzueignen getrachtet habe. Verzeihen Sie die Kürze; denn ich bin eben im Begriff, nach Carlsbad abzureisen."
5. als zyklisch, nach BS; — 6 bis 15 und SG cyklisch.
7. begüterten; — BS reichen.
7 u. 8. Hochgenuß des Lebens; — BS genußreichsten Leben.
9. kümmerlich — fehlt in BS.
10. Schein; — BS Scheine.
13. die; — BS die Auslegung.
ergiebt . . . beiden; — BS springt mir aus jenen beiden hervor.
14. Es wäre kaum nöthig; — BS Wäre es nöthig.
15. zu; — BS an.
16. reden; — BS sprechen und durch Ihre Kunstbemühungen schon so sehr herausgehoben sind.
Allein; — BS Aber.
19. schönen Gebilde; — BS reizenden Kunstwerke.
402 1. wird schon; — BS sucht schon angeregt.
2. angeregt — fehlt in BS.
4. der; — BS aller.
10. so höchlich ergetzt; — BS höchlich entzückt.
20. in, nach 6 und 6a; — BS, 8 bis 15 und SG im.
29. und — fehlt in BS.
grazios, nach 6 bis 9; — BS, 11 bis 15 und SG graciös.
37. Ausdruck; — BS Eindruck.
403 25. aus; — BS aus der.
26. neckischen; — BS näckischen, ebenso S. 405, Z. 7 näcken.
33. jenen, nach BS; — 6 bis 9 und SG denen, 11 bis 15 den.
36. und man wird; — BS so wird man.
404. 17. den Todten; — BS dem Tode.
19 u. 20. Pergamen, nach 6 und 6a; — die übrigen Texte Pergament.
405. 3. den; — BS welchen.
5. vom; — BS von.
18. herauslese; — BS herausläse.
30. Alterthum; — BS Alterthume.
34 bis S. 406, Z. 4 Betrachtet man . . . . werden können. Die ganze Partie fehlt in BS.
406. 9. Ja — fehlt in BS.
13. In BS als Schluß noch folgende Worte: „Mehr wage ich zur Bestätigung dieses Meinens nicht zu sagen. Es stehe übrigens oder falle, so bleibt die Vortrefflichkeit der Bilder unverrückt, und es ist keine Frage, daß der

Dank für den Finder und Herausgeber sich bei wiederholter Beschauung und Betrachtung immer wieder auffrischen und vermehren muß.

„Empfangen Ew. Wohlgeb. diese Bemerkungen freundlich. Meine Absicht war, mich kürzer zu fassen, aber in einem solchen Falle konzis und gedrungen sein zu wollen, setzt in Gefahr, lemurisch zu werden."

Zwei antike weibliche Figuren.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und SG.

408. 21. Tischer; — 11a bis 14 Tischler.

Roma sotterranea.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und SG.

410. 4. Picken, nach 6 bis 9; — 11 bis 15 und SG haben, dem Sinne widerstrebend, Piken.

Die Externsteine.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, KA und SG.

411. 17. halberhaben; — 11 bis 14 und KA halberhoben
26. =setzen; — sämmtliche Texte setzen.
412. 34. Sonn'; — 11 bis 14 Sonne.
413. 32. Rechten; — 11 Rechte.
414. 5. von; — 11 bis 15 und KA da.
19 u. 20. Agincourt's; — 11 Agincour's.
25. werd'; — 11 bis 14 und KA werde.
27. Hyde; — 11 Hyde's.

Das altrömische Denkmal bei Igel.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, RDI und SG.

415. 1. Igel; — RDI, 6 und 6a Ygel, ebenso a. and. O.
12. irgend — fehlt in 11 bis 15.
416. 14 u. 15. Goethe . . . Abbildung, nach RDI, 6 und 6a; — 8 bis 15 und SG An die Künstler Heinr.(ich) Zumpft und C. Osterwald, Verfertiger der bronz(e)enen Abbildung.
19. Stellen, nach RDI; — 6 bis 15 und SG gegen den Sinn Stelle.
20. 1792; — RDI, 6 und 6a 1791.
füge; — 15 fügte.
417. 4. Kriegsläufte; — RDI Kriegsläufe.
1792 — fehlt in RDI, 6 und 6a.
36. von trefflicher Kunst noch; — RDI noch von trefflicher Kunst.
418. 26. Dieses, nach RDI; — 6 bis 15 und SG Dieses bronzene. Das letzte Wort ist jedenfalls ein müßiger Zusatz.
419. 2 u. 3. immer vermehrt, nach RDI; — 6 bis 15 und SG sich immer vermehren.
420. 2. dem, nach RDI, 14 und 15; — 6 bis 13 und SG den.
9. Attika; — RDI hier und a. and. O. Attike.

420. 13. wichtigste (man ergänze „Geschäft"); — sämmtliche Texte Wichtigste.
421. 23. frei-; — sämmtliche Texte frei.
27. Relais; — RDI Relai.
422. 9. dekorirende, nach RDI; — 6 bis 15 und SG decorirenden.
26. In den Ausgaben 11 bis 15 folgt noch: Weimar, den 1. Juni 1829, in RDI außerdem als Schluß des Briefes das bereits im Texte Angegebene.

Denkmale.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, K und SG.

423. 13. Jemandem, wie SG; — 6 bis 9, K und 15 jemanden, 11 bis 14 jemand, ebenso S. 428, Z. 12 u. a. and. O.
20. funfzehnte; — 6 bis 9, SG und K fünfzehnte.

Blücher's Denkmal.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, KA und SG.

425. 22. verdienter; — 11 bis 15 verdienten.
426. 6. landesherrlicher-; — die Texte landesherrlicher.
427. 10. Plinte; — 11 Plinthe, zwar korrekt, aber gegen den herrschenden Gebrauch.
428. 21. Bimsstein; — KA, 6 und 6a Bimstein.
poros; — 11 bis 15 porös.
2. muß; — 11 bis 15 mag.
21. Jetzo; — 11 bis 14 Jetzt.

Rauch's Basrelief.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, KA und SG.

430. 6. in den Fall kamen; — KA im Falle waren.
8. aussprach. — Auf dieses Wort folgt in KA noch der Satz: Hier ist vor allem die Plastik gemeint, und wir erfreuen uns nunmehr der vorgemeldeten Abbildungen.
8 u. 9. Denn kaum; — KA Kaum.
14 bis S. 431, Z. 28. Der Text in KA, den wir wegen zu zahlreicher Abweichungen von dem späteren hier wörtlich geben, lautet:

„Vorgemeldetes Heft läßt uns nun vorerst erfahren, was in Berlin zu Ehren der Generale Bülow und Scharnhorst geschah. Die Gestalten beider hat der Künstler zwar in Uniformen und Kleidungen neuster Zeit, durch geschmackvolle Behandlung jedoch, und besonders durch den Faltenwurf der Mäntel, mit einem kunstgemäßen Stil zu schmücken gewußt. Hiebei wollen wir bemerken, daß in den diesen Statuen beigefügten Basreliefen im antiken Sinne ideelle allegorische Gestalten dem neueren Leben angeeignet worden.

„Denn wir haben sogleich von dem Uebergang in das Reelle, welches einer ausgebildeten Kunst auch gut ansteht, und von einem großen Basrelief zu reden, welches, am Piedestal der Blücherischen Statue, die nunmehr in Berlin aufgerichtet steht, befindlich, uns durch die besondere Gunst des Künstlers nunmehr in einem wohlgerathenen Abguß vor Augen gebracht ist. Wir wollen nicht leugnen, daß in einer Darstellung der Art uns, die wir immer in solchem Falle das alterthümliche Kostum vor uns zu sehen gewohnt sind, im Anfange das völlig Mo-

derne gewissermaßen auffallend gewesen; da aber Alles, die Gewänder zumal, mit Geschmack und lobenswürdiger Beobachtung der Flachen behandelt ist, wir überdem auch nunmehr länger als ein Halbjahr daran hin- und hergehen, so sind wir gewissermaßen in die Denkweise des Volks eingeweiht, das sich nun ebenfalls eine gute Zeit daran hin- und herbewegt und nicht sowol fragt, was die Figuren bedeuten, sondern was und wer sie seien, sich erfreut, Portraite und National-Physiognomien darauf zu finden, sich die Geschichte vorerzählt oder erzählen läßt und das Symbolische, das dergleichen Kunstwerke immer behalten, doch zuletzt erklärlich und faßlich findet.

„Der Beweis davon ergiebt sich uns schon lange, so oft vor den uns gegönnten Abguß ein Beschauer das erstemal hintritt. Der Anblick erregt Erstaunen und Bewunderung, man glaubt etwas Verworrenes vor sich zu erblicken. Wissenslust, Neugierde folgt hierauf, man entwickelt sich selbst die Gruppen, aber man verlangt doch gar bald ein ausgesprochenes Wort, um den Sinn vollkommen zu fassen. Nun haben wir uns hiezu eine faßliche Formel gebildet, welche freilich in Gegenwart des Kunstwerkes mannigfache Anwendung erleidet, aber so, wie wir sie niedergeschrieben, nicht mitzutheilen ist.

„Im Ganzen ist's nicht möglich, den Augen ein anmuthigeres Räthsel darzubieten, welches an Ort und Stelle durch die Reihenfolge der Bilder sich befriedigend auflösen muß.“

430. 17. Basreliefen; — 11 bis 15 Basreliefs, ebenso S. 431, Z. 29.
22. Blücherischen; — 11 bis 15 Blücher'schen.
431. 6. was; — 11 bis 15 das.
22. die — fehlt in 15.

Granitarbeiten in Berlin.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und KA.

432. 4. ungefähr; — KA ohngefähr.
31. allem Diesem; — KA allen diesen.

Der Markgrafenstein.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und KA.

433. 18. Die; — KA Diese.
19. das; — KA dieses.

Plastische Anatomie.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und SG.

434. 13 bis 15. im dreiundzwanzigsten .... bis vierzig. Die einzelnen Ausgaben variiren natürlich in den Zahlen.
436. 37. Branischen; — 11 bis 15 Bran'schen.
437. 24. Bishop, nach 11 bis 15; — 6 bis 9 und SG Bishop's.
438. 7. wollen; — 11a bis 15 wollten.
40. Burkischen; — 11a bis 15 Burkeschen.
440. 8. verguldet; — 11 bis 15 vergoldet.

Verzeichniß der geschnittenen Steine etc.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, KA und SG.

441. 3. Unter vorstehendem Titel; — KA Vorstehenden Titel führt
6. erschienen — fehlt in KA.
9. worden — fehlt in KA.
10. angeordnet; — KA gereiht.
12 bis S. 413, Z. 36. Statt dieser ganzen Partie steht in KA:

„Es sind deren bei vierthalbtausend, und schon ist der Künstler im Falle, sehr viel mehr den Liebhabern mitzutheilen. Die Königl. älteren Sammlungen werden gleichfalls hinzugefügt, nicht weniger was von Marchand und Pichler herrührt. Die bedeutende Sammlung des Prinzen Heinrich von Preußen, mitgetheilt durch Bildhauer Wichmann, desgleichen was sich im Besitz des Dr. Partey, Banco-Director Döbler, Geheimerath Kohlrausch befindet und befand, und gar manches andere ward angeschlossen, um die Sammlung auf eine ungemeine Weise zu bereichern. Auch verfertigt der Künstler Pasten von allen diesen, nicht weniger Pasten von modellirten Profil-Portraiten, indem solche vorher durch die Maschine ins Kleine gebracht worden. Bei der großen Förderung, welche die Künste aller Art gegenwärtig in Berlin erfahren, und bei dem reichen Zufluß von Kunstwerken steht zu erwarten, daß die Sammlung des Herrn Reinhardt in Kurzem dem Liebhaber den reichsten Schatz zur Auswahl darbieten werde."

443. 17. Dehnische; — 11a bis 15 Dehnsche.

Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, KA und SG.

444. 2 bis 4. der II. Abtheilung .... wissen, nach KA; — die übrig. Texte aus der Geschichte meiner Campagne in Frankreich bekannt genug, daß ich.
4. traurigem, nach 11 bis 15; — KA, 6 bis 9 und SG traurigen.
445. 37. Originalen; — 12 Originalien.
446. 10. Friedrich; — KA Christian.
13. auch hierüber; — 11 bis 15 hierüber auch.
24 denselbigen; — KA demselbigen.

Notice sur le Cabinet des Médailles.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, KA und SG.

447. 4 u. 5. Im fünften .... Leben, nach KA; — die einzelnen Ausg. In der Geschichte meiner Campagne in Frankreich (mit verschiedenen Angaben der Seitenzahl).
14 ebenfalls . . . Band IV., nach KA; — fehlt in den übr. Texten.
449. 2 u. 3. Brabant's; — 11 bis 15 Brabant.
4. viel — fehlt in 15.
8. von, nach KA, 6 bis 9 und SG; — 11 bis 15 van, ebenso a. and. O.
11. de; — 11 bis 15 van.
Smeth; — 11 Smeht.
25. ehemaligen; — KA und 6 bis 8 ehemaligem.
29 Jetons, nach 14 und 15; — KA, 6 bis 13 und SG Jettons.

Münzkunde der deutschen Mittelzeit.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, KA und SG.

452. 18. Küchelchen, nach KA und 11 bis 15; — 6 bis 9 und SG (letztere auch Z. 22) Kügelchen.

Ueber die bildende Nachahmung des Schönen.

Texte: K und TM.

456. 29. den; — TM dem.

Myron's Kuh.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K, KA und SG.

463. 11. Ergetzung, n. 6 bis 11 u. SG; — KA, 11a bis 15 u. K Ergetzen.
464. 7. Chiron, nach 11 bis 15; — 6 bis 9, SG und K Chirons.
465. 8. einem, nach KA bis 11 und SG; — 11a bis 15 und K von einem.
17. Anthropomorphism, nach 13 bis 15, SG und K; — KA und 6 bis 12 Anthromorphism.
466. 15. Inachus'; — 11 Inachos'.
467. 8 u. 10. säugt, säugenden; — 11 bis 15 saugt, saugenden.

Ueber Christus und die zwölf Apostel.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K, TM und SG. In 6 und 6a steht der vollständige Text in den Nachgelassenen Werken (Bd. 4), der erste Theil desselben bis S. 480, Z. 4 auch in der Italienischen Reise; in 8 und K ist überhaupt nur dieser letztere aufgenommen.

477. 5 bis 15. — fehlt in den Abdrücken der Ital. Reise.
25. Schriften; — 6a (Nachgelassene Werke), 9 bis 12 und SG ihren Schriften.
478. 10. fest, nach TM, 6 und 6a (Ital. Reise), 8, K, 14 und 15; — 6 und 6a (Nachgelassene Werke), 9 bis 13 und SG selbst.
33. ausdruckvollsten; — 6 und 6a (Nachgel. Werke), 9 bis 13 und SG ausdrucksvollsten.
479. 5. breit; — die eben genannten Drucke und breit.
23 u. 24. zu sehende; — TM zusehende.
31. Jemandem — s. zu S. 423, Z. 13 der Textrevision.
480. 23. Langerischen; — 11 bis 13 Langer'schen
36. größte, nach TM und 15; — die übr. Texte größere.
481. 2 u. 3. ausgedrückt; — TM, 6 bis 9 und SG ausgedruckt.
7. Düererischen; — 11 bis 13 Dürer'schen.

Julius Cäsar's Triumphzug.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, KA und SG.

483. 4. Francesco; — 11 bis 15 Franz., ebenso S. 504, Z. 26.
10. Bellin; — 11 bis 15 Bellini.
27. Grus; — KA, 6 bis 9 und SG Gruß.

486. 4. ernstem, nach 11 bis 15 und SG; — KA und 6 bis 9 ernsten.
35. vorhergehenden, nach 11 bis 14 und SG; — KA 6 bis 9 und 15 vorhergehende.
487. 7. zehn, nach 11 bis 15; — KA, 6 bis 9 und SG zehen.
30. es — fehlt in SG.
38. grinst; — KA grinzt.
488. 3. in — fehlt in KA.
489. 17. Staat; — 6 und 6a Saat.
24. ziemt; — 15 geziemt.
32. Niemanden — s. zu S. 423 Z. 13 der Textrev.
491. 5. gelten; — 6 bis 8 dienen.
492. 7. Raphaelischen;— 11 bis 14 Raphaelschen.
26. James's, nach KA, 6 bis 12 und SG; — 13 bis 15 James' (was allerdings auch richtig ist).
493. 36. Eskurials; — 11 bis 14 Escurial, ebenso a. and. O.
494. 11. Johannes'; — 11 bis 15 Johannis.
495. 16. siebenzehn; — 11 bis 15 siebzehn.
498. 34 u. 36. vom; — 11 bis 15 von.
499. 40. sie; — SG ihn, weil die Großmutter mit dem Knaben beschäftigt sei; indessen schließt das doch die Beschäftigung mit der Mutter nicht vollständig aus.
500. 21. Abwesenden, nach KA, 6 bis 9, SG sowie 13 bis 15; — 11, 11a und 12 Anwesenden.
501. 4 u. 5. in dem ersten . . . . Stücke, nach KA, 6 bis 9 und SG; — 11 bis 15 in dem ersten Abschnitte.

Abendmahl von Leonhard da Vinci zu Mailand.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K, KA und SG.

502. 1. Leonhard; — KA, 6 bis 9, K und SG Leonard, 11 bis 15 Leonardo, ebenso a. and. O.
8, 9 u. 16. Leonhard da Vinci's; — KA, 6 bis 9 und K Leonard da Vinci, 11 bis 15 Leonardo's da Vinci, SG Leonard's da Vinci.
504. 25. Leonharden; — 11 bis 15 Leonardo.
26. Lombardie, nach KA, 6 bis 8; — 9 bis 15, SG und K Lombardei.
29. zu, nach 11a bis 15 und K; — in KA, 6 bis 11 und SG fehlt das Wort.
505. 30. den; — KA denen.
506. 7. der; — 9 bis 15, SG und K deren.
8. Kostüm — s. zu S. 352 Z. 12 der Textrevision.
15. Ungefähr; — KA Ohngefähr.
507. 9. drückt; — KA druckt.
508. 40. Petrus', nach 11 bis 15 und SG; — KA, 6 bis 9 und K Petrus.
509. 3. Jakob; — 11 bis 15 Jacobus.
510. 27. Ziegeln, nach KA, 6 bis 9, SG und 15; — 11 bis 14 und K Ziegel
511. 5. Diesem; — KA diesen.
23. den; — KA denen.
39. nur; — 12 nun.
512. 1. Verderbniß; — 11, 11a und 12 Bedürfniß.
20. ward, nach 11a bis 15 und K; — KA, 6 bis 9 und SG war.
32. untersange; — in SG wird vorgeschlagen, unterfing zu lesen.
513. 29. Herostrat's; — KA Erostrat's, 11 bis 15 Herostratus.
514. 1 u. 2. Siebenzehnhundert und sechs und neunzig, nach KA, 6 bis 8 und K; — 9 bis 15 und SG Im Jahr(e) 1796.
18. mißbraucht; — 11a bis 15 und K gemißbraucht.

515. 20. ausdrückte; — KA ausdruckte.
516. 20. Kopiste; — 11 bis 15 und K Copist.
517. 27. von Oggiono; — 11 bis 15 d'Oggiono.
Leonhard da Vinci's — s. zu S. 502, Z. 3, 9 u. 16 der Textrevis.
38. mochte; — 11a bis 15 und K möchte.
518. 15 u. 16. zugenannt; — 11a bis 15 genannt.
521. 11 u. 12. sinnlichen und geistigen; — KA sinnliche und geistige.
17. unthulich; — KA unthulig.
522. 5. aufschwellend; — 12 anschwellend.
523. 14. allgemeinem; — KA allgemeinen.
26. heftigsten — fehlt in 6 bis 9 und SG.
524. 31 u. 32. niedergedrückt; — KA und K niedergedruckt.
525. 9. drückt; — KA und K druckt.
17. unterdrückt; — KA und K unterdruckt.
37. Vespinischen; — SG Vespino'schen.
526. 22. behäglicher; — 11 bis 15 behaglicher.
37. Jakob — s. zu S. 509, Z. 3 der Textrevis.
40. Marco; — 11 bis 14 Marcus.
527. 3. Philipp; — 11 bis 14 Philippus.
15. ahnet — s. zu S. 38 Z. 30 der Textrevis.
528. 13. könnte; — 6 bis 8 konnte.
529. 22. leichter machten. — In SG wird vorgeschlagen, zu lesen entweder sich leichter machten oder leichter nahmen.
531. 32. sie; — 15 es.
34. Leonhard da Vinci's — s. zu S. 502 Z. 3, 9 u. 16 der Textrevis.

Ueber den Hochschnitt.

Text: PP.

538. 4. gleissenden; — PP gleisenden.
34. ausgedrückt; — PP ausgedruckt.

Blumenmalerei.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K, KA und SG.

544. 23. von; — 11 bis 14 da.
545. 8. denen; — 11 bis 15 den.
25. Van Loo; — KA, 6 und 6a Van Loon.
546. 4. Plumier, nach 11 bis 15; — KA, 6 bis 9, SG und K Plumiers.
547. 20. Fruchthüllen, durch den Zusammenhang geboten; — sämmtliche Texte Fruchthülle.

Glasmalerei.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15.

549. 5. partieweis, nach 6 bis 9; — 11 bis 15 partieweise.
14. bestund, nach 6 bis 9; — 11 bis 15 bestand.

Nachricht von altdeutschen, in Leipzig entdeckten Kunstschätzen.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, MB und SG.

551. 1. Hellig, nach MB und 6 bis 9; — 11a bis 15 und SG Hillig.

551. 28. Cranach, nach 11 bis 15; — MB, 6 bis 9 und SG Cranachs, ebenso a. and. O.
553. 1. Schmidburg, nach 11 bis 15 und SG; — MB und 6 bis 9 Schmidburg's.
22. den; — 15 dem.

Ruysdael als Dichter.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K, MB und SG.

555. 20. Nachdenken; — MB, 6 und 6a Andenken.
556. 5. Wohnlichkeit; — MB Wöhnlichkeit.
7. abgebrochene; — MB abgerissene.
32. Jahrhunderten, nach 11a bis 15; — MB, 6 bis 11, SG und K Jahren.
557. 29. den; — 6 und 6a dem.
32. zukehrend; — MB kehrend.
558. 19. frommer, nach 11 bis 15 und K; — MB, 6 bis 9 und SG frommen.

Skizzen zu Casti's Fabelgedicht.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, KA und SG.

561. 34. Kasseler; — KA, 6 und 6a Casler.
563. 10. Bäuerinnen; — KA Bauerinnen.
564. 7. Riebinger; — KA Ridinger, 6 und 6a Rübinger.
18. Benedetto; — 11 bis 15 Benedikt.

Kupferstich nach Tizian.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, KA und SG.

566. 9. begierlich; — 15 begierig.

Charon.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, KA und SG.

569. 38. Farb' in Farb', nach KA, 6 bis 9 und SG; — 11 Farb' in Farbe, 11a bis 15 Farbe in Farbe.
570. 16. dem; — 11a und 12 den.
571. 6. gelbem; — 15 gelb.
21. erscheint; — 11a bis 14 scheint.
574. 2. Gewölke, nach 6, SG und 15; — 8 bis 14 Gewölbe.
4. den; — 6 bis 8 dem.
575. 9. der größten; — 11 größter.
19. gelblichem; — 15 gelblich.
20. 21. Herr . . . erfaßt; — KA Herr Leybold, der Erfinder, hat in seiner Zeichnung den Gegenstand höchst glücklich gefaßt.
23. leicht und meisterhaft; — KA meisterhaft und leicht.
25. 26. sich . . . genommen; — KA mit dem erhabenen Michel Angelo eine Geistes- und Talentsverwandschaft empfunden und daher in gleichem, doch mehr gereinigtem Sinne das Werk angegriffen und vollbracht.
27. Charon; — KA Charos, ebenso a. and. O.

575. 35. folgend; — KA und 15 folgend, im Vorüberschweben
576. 2. dumpf-gleichgiltig; — 6 bis 9 und SG dumpf, gleichgultig.
6. eilige; — 15 eiligste.
10. Jüngern; — KA jungen.
13. allen — fehlt in KA.
26 u. 27. gleichgiltige — fehlt in KA.
29. ahnete; — KA ahndete.
30. dieses; — 11 bis 15 dies.
31. das meiste; — KA ein besonderes.
32. am Besten gefaßt; — KA durchdrungen.
am Vollständigsten; — KA derselben vollständig.
577. 6. aber — fehlt in KA.
7. auch hier — fehlt in KA.
7 u. 8. welcher uns . . . nämlich — fehlt in KA.
11. stattfindet. In KA folgt noch: deßhalb denn vielleicht ein Tadel eintreten möchte.
12. 13. sich der Künstler . . . behauptete; — KA zu Ehren der Künstler folgende Auslegung gab.
15. dürfe; — 15 dürfte.
18. lassen. In KA folgt noch: „und das Geistige, Traumhafte glücklich hiedurch dem Auge darstellen. — Mit dem beigelegten lithographirten Umriß hat man alle Ursache zufrieden zu sein. Das Bild wird im Ganzen vollkommen vor die Augen gestellt; die Neigung des Künstlers, im Sinne des Michael Angelo zu verfahren, spricht sich deutlich und glücklich aus. Die Köpfe sind lebhaften, geistreichen Ausdrucks wie im Original; und so gewährt diese vorläufige Mittheilung einstweilige angenehme Unterhaltung.

„Möge Herr Leybold nicht säumen, das meisterhafte Werk in gehörigem Format seinem ganzen Werth gemäß, ausführlich von ihm selbst mit Licht und Tonplatte lithographirt, uns vor Augen zu bringen. Kaum findet ein Künstler dergleichen Gelegenheit, sich vor Welt und Nachwelt so viel Ehre zu machen."

Collection des Portraits historiques etc.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K, KA und SG.

580. 31. ausgedrückt; — KA und K ausgedruckt.
581. 1. ausgedrückten; — KA und K ausgedruckten.
582. 8. kennen; — 11 können.
583. 5. uns; — KA, 6 bis 8 und K und.
586. 13. Imécourt, nach 8, 9 und K; — 6 und 6a Imecourt, 11 bis 15 von Imécourt, SG d'Imécourt.
587. 1. Frieß; — KA, 6 und 6a Friese.
588. 8. Sodann; — 14 und 15 So.
17. Napoleon; — K Napoleone.
589. 3. wilde, nach 6 bis 11, K und SG; — 11a bis 15 milde.
590. 20. jetzo; — 11 bis 15 jetzt.
591. 22 u. 23. lichten wie die — fehlt in 11 bis 14.

Dr. Jakob Roux über die Farben.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und KA.

592. 4. Zahnischen; — 11 bis 15 Zahn'schen.

Galerie zu Shakespeare's dramatischen Werken rc.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und SG.

593. 11. Hauptstellen, nach 11 bis 15; — 6 bis 9 und SG Hauptstelle.

Tischbein's Zeichnungen.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und SG.

595. 8. Basreliefe; — 11 bis 15 Basreliefs.
22. trillt; — 11 bis 15 drillt.

Rembrandt der Denker.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und SG.

597. 18. auf sich gezogen; — 11 sich aufgezogen.
20. Samaritaner; — 11a bis 14 und SG Samariter.
598. 7. trutzig; — 11a bis 14 trotzig.

Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und KA.

601. 17. Tischer; — 11 bis 14 Tischler.
602. 13. mußten, nach KA und 11a bis 15; — 6 bis 15 müßten.
18. Sellier; — 15 Selier.
32. Geheime; — 11 bis 14 Geheimer.
603. 8 bis 35. — fehlen in sämmtlichen Texten von 6 bis 15.

Zahn's Ornamente.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K, WJB und SG.

605. 1 bis 3. Die Ueberschrift in WJB: „Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä, nebst einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen. Von Wilhelm Zahn, Königl. Preuß. Professor. Berlin, bey Georg Reimer."
25. geworden, nach WJB und K; — 6 bis 15 und SG worden.
606. 8 u. 9. Quadratklafter, nach WJB und K; — 6 bis 15 Quadratklaftern.
34. dem Ufer; — WJB den Ufern.
608. 5. Zahnischen; — 11 bis 14 und SG Zahn'schen.
6. landschaftlichen, nach WJB; — die übr. Texte landschaftlicher.
23. Alles; — sämmtliche Texte nichts, was in dem vorliegenden Falle gerade das Gegentheil des verlangten Sinnes giebt.
610. 5. vorzüglichen, nach 6 bis 9 und K; — WJB, 11 bis 15 und SG vorzüglichsten.
15. Malereien, nach WJB; — d. übr. Texte Malereien entstanden.
17. erschien; — in SG wird statt dessen hielt vorgeschlagen.
19 u. 20. abenteuerlichem; — WJB abenteuerlichen.
23. Dessenungeachtet, nach 6 und 11 bis 15; — WJB, 8, 9, SG und K Dem ungeachtet.
32 u. 33. Fertigkeit; — 11 bis 15 Kunstfertigkeit.
611. 34. den; — SG dem.
612. 20. Draht; — WJB, 6 bis 11 und SG Drath.
614. 5 u. 6. in Kunst . . . Heft I, S. 27, nach WJB, 6, 6a und K; — in 8 bis 15 und SG fehlen diese Worte.

614. 8 sind; — WJB, 6, 6a und K ist.
616. 22. kann; — SG schlägt konnte vor, was indessen nicht nöthig.
31. Farbe immer, nach 11 bis 15; — WJB, 6 bis 9 und K Farbe nimmer, vielleicht ein aus Farben immer entstandener Druckfehler.

Dramatische Form.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K, H[1] und NVS.

621. 5 u. 6 Auch geht . . . los, nach NVS und H[1]; — 6 bis 15 und K und daß man nunmehr stracks auf den Inhalt losgeht.
12. füllen, nach NVS und H[1]; — 6 bis 15 und K fühlen.
17. wir, nach NVS u. H[1]; — 6 bis 15 u. K uns. Vgl. die Note im Text.
622. 9. wird, nach NVS und H[1]; — 6 bis 15 und K ist.
11. wunderbar, nach NVS und H[1]; — 6 bis 15 und K wunderbares.

Leipziger Theater.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15.

624. 1. Brückner; — sämmtliche Texte Brinkner. Man s. wegen dieser und der zwei folgenden Stellen die betreffenden Noten im Text.
2. Steinbrecher; — sämmtliche Texte Steinberger.
6. Schulze; — sämmtliche Texte Schulz.
15. hinaufkriechend, nach 6 bis 11; — 11a bis 15 heraufkriechend

Weimarischer neudekorirter Theatersaal.

Texte: K und AZ.

626. 16. Cipollin; — K Lippolie.
628. 29. welches; — K welchem.

Eröffnung des Weimarischen Theaters.

Texte: K und AZ.

630. 10. erleuchtet; — K schon erleuchtet.
23. denen; — K welchen.
631. 35. Kram=; — AZ Kram.
632. 7. ausdrückte; — AZ und K ausdruckte.
35. fährt; — K führt.
633. 1. Reiter; — AZ Reuter.
640. 30. Generalissimus; — AZ Generalismus, ebenso a. and. O
641. 6. gehangen; — AZ und K gefangen.
643. 34. ausstehenden; — AZ und K ausstehende.
644. 27. Dessenungeachtet; — AZ und K Demohngeachtet

Bericht über die erste Aufführung der „Piccolomini“.

Texte: K und AZ.

650. 29. von; — K vom.
652. 15. ferne; — K Ferne.
653. 6. jene; — K seine.
656. 38. belohnte und beförderte; — K belohnt und befördert.
662. 33. diesen; — K diesem.
664. 15. deuten; — K deutet.
667. 22. andres; — K andern.

Dramatische Preisaufgabe.

Text: PP.

671. 10. gefordert; — PP gefodert.
672. 16. erfordert; — PP erfodert.

Weimarisches Hoftheater.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und JLM.

673. 1. Hoftheater; — 6 bis 9 und K Theater.
2. elf; — die Texte eilf.
24. Perioden; — 15 Periode.
674. 1. wir; — 15 mir.
14. dieses; — 12 dies, 15 dieser.
675. 14 wurden, nach JLM; — in 6 bis 15 fehlt das Wort.
17. forderte; — JLM foderte.
676. 31. der; — 15 den.
678. 17. der .... Stelle; — 15 den .... Stellen.
21. allgemeinen; — JLM allgemeine.
33 u. 34. hinunterzuziehen; — 11 bis 13 herunterzuziehen.
679. 5. angelegten; — JLM angelegte.
680. 7. Jon; — JLM Jon's.
24. betrifft; — 15 trifft.
681 3. Serail. Räthsel, so daß beide Worte zu ganz verschiedenen Perioden gehören, nach JLM; — 6 bis 15 Serailräthsel.
28. Diesem; — JLM diesen
32. In JLM mit Hinzufügung der Unterschrift: Die Direction.

Regeln für Schauspieler.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K.

683. 2. Anzuübende; — 15 Auszuübende.
686. 18. oder; — 15 aber.
690. 3. quietschenden; — 6 bis 9, 12, 14, 15 und K quitschenden.
693. 16. schimmernd, nach Schiller, Bd. V. S. 289, Z. 25; — sämmtliche Ausgaben scheinend.
697. 18. Grace, nach 6 bis 9 und K; — 11 bis 15 Grazie.

Jugend der Schauspieler.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15.

699. 2. erscheint; — 11 bis 15 scheint.

Almanach für Theater und Theaterfreunde.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15.

700. 6. von Schröder, nach dem Texte des Almanachs; — sämmtliche Ausgaben Schröder.
7. feinsten, desgl.; — die Ausgaben finstern.
701. 30. Charaktere, desgl. und in Uebereinstimmung mit 11 bis 15; — 6 bis 9 Charakter, ebenso S. 702, Z. 17.

Zu Schiller's und Iffland's Andenken.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und MB.

703. 25. durfte; — MB dürfte.
704. 33. hat, nach MB; — sämmtl. Ausgaben hatte.

Deutsches Theater.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K.

707. 11. Menschenwerthe; — 15 Menschwerthe.
  im; — 6 bis 9 in.

Proserpina.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und MB.

708. 2 Nach dieser Zeile haben sämmtliche Texte noch: Weimar, Mai 1815
  6 u. 7. Journal .... Mode; — 6 bis 15 Modejournal
  9. hinreichende; — 6 bis 14 hinlängliche.
  23. denselben; — 6 bis 15 einen gleichen.
709. 2. Pluto's; — MB Plutus.
  24. verlassne, nach MB und 15; — 6 bis 14 verlassenen
  32 Gattin; — MB und 6 Göttin.
710. 12. Poussinischen; — 11 bis 14 Poussin'schen.
711. 6. als, nach MB und 15; — 6 bis 14 und.
  22. deshalb — fehlt in 6 bis 14.
712. 1. Gestaltungen, nach MB und 15; — 6 bis 14 Bewegungen.
  4. Niemandem; — die Ausg. niemand oder niemanden.
  8 bis 12. Die ungewöhnliche Satzkonstruktion wird verständlich, wenn man an
  mit welchem sie (Z. 8) bei und (Z. 10) welches sie ergänzt.
  21. ausgeschmückte, nach MB und 15; — 6 bis 14 geschmückte.
  31. auszudrücken; — MB auszudrucken.
713. 3. unbewegte, nach MB und 15; — 8 bis 14 unbewegliche
  34. Allen ein; — MB allein.
714. 25. wenig; — 6 bis 14 wenige.
  27 u. 28. Landschaftmaler; — 6 bis 15 Landschaftsmaler.
715. 5. heroischen, leidenschaftlichen, nach MB und 15; — 6 bis 14 heroisch-leidenschaftlichen.
  21. gedacht, nach MB und 9 bis 15; — 6 bis 8 erdacht.

Ueber das deutsche Theater.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, K und MB.

716. 16. Gnade, nach MB; — 6 bis 15 Huld.
  26. Einbildungskraft; — MB Einbildungkraft.
717. 12. Piccolomini; — MB Piccolominis.
718. 28. denen, nach MB; — 6 bis 15 und K den.
  33. Hermanns Schlacht, nach MB; — 6 bis 15 und K die Herrmanns-Schlacht.
719. 8. mitwirken, nach MB; — 6 bis 15 und K einwirken.
  13. erinnern; — MB sich erinnern.
  daß; — MB damit.
  22. z. E., nach MB u. 6 bis 9; — 11 bis 15 zum Beispiel, ebenso a. and. O.
  35. man, nach MB, 6 bis 9, 14, 15 und K; — 11 bis 13 und man
  36. Advokate, nach MB, 6 bis 9 u. 15; — 11 bis 14 u. K Advocat.
720. 33. Vorbereitung; — 6 bis 14 und K der Vorbereitung.
721. 17. manche, nach MB; — 6 bis 15 und K so manche.
  19 u. 20. ersten Mal; — MB zum ersten.
723. 4 u. 5. ausdrückt; — MB und K ausdruckt.
  18. abgeht, nach MB und 15; — 6 bis 14 und K fehlt.
724. 2. theatralisches, nach MB; — 6 bis 15 und K theatralische.
  7. abging; — nach MB und 15; — 6 bis 14 und K fehlte.

724. 11. zugleich, nach MB, 12 bis 15 und K; — 6 bis 9 sogleich.
23. Iphigenia; — MB Iphigenie.
725. 7. worden; — 8 werden.
19. Faud, nach MB und 15; — 6 bis 14 und K Man.
23. Maria, nach MB, 15 und K; — 6 bis 14 Marie, ebenso a. and. O.
727. 3. den; — MB, 6 und 6a dem.
angesehen, nach MB, 15 und K; — 6 bis 14 abgesehen.
13. mitgeschleppt, nach MB und 15; — 6 bis 14 und K mitgeschleppt haben.
20. Götzen, nach MB, 6 bis 8 und K; — 9 bis 15 Götzens.

Shakespeare und kein Ende.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und K, KA und MB.

729. 6. erstlich, nach MB und 15; — 6 bis 14 und K erstens.
20. innig zu erkennen, nach MB und 15; — 6 bis 14 und K zu durchschauen.
730. 14. klärer, nach MB, 6, 9, K und 15; — 11 bis 14 klarer.
19. zugleich, nach MB und 15; — 6 bis 14 und K sogleich.
733. 3. von, nach MB; — 6 bis 15 und K auf.
5. Dessenungeachtet, nach dem gewöhnlichen Gebrauche Goethe's; — MB und K Deßohngeachtet, 6 bis 15 Deßungeachtet, ebenso a. and. O., z. B. S. 746, Z. 8.
35. einsweilen, nach MB; — 6 bis 15 und K einstweilen.
36. damit etwas, nach MB und 15; — 6 bis 14 und K etwas damit.
736. 20. religios, nach MB, 15 und K; — 6 bis 14 religiös.
26. vereinigen; — MB reinigen.
29. vortreffliche, nach MB u. 11 bis 15; — 6 bis 9 u. K fürtreffliche.
31. schätzbare, nach MB und 15; — 6 bis 14 und K schätzbarer.
32. vortreffliche, nach 11 bis 15; — MB fürtreffliche, 6 bis 9 fürtrefflicher.
737. 4. Shakespeare; — KA Shakspear, ebenso a. and. O.
739. 7. wol auch, nach KA und 11a bis 15; — 6 bis 11 und K auch wohl.
23. und der, nach KA; — 6 bis 15 und K der.
740. 5. Scene, durch den Sinn geboten; — KA, 6 bis 15 u. K gleichwol Scenen.
König, nach 11 bis 15; — KA, 6 bis 9 und K Königs.

Englisches Schauspiel in Paris.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und KA.

743. 21. Ahnungen; — KA Ahndungen.

Französisches Schauspiel in Berlin.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und KA.

744. 5. Königsstadt; — 15 Königstadt.
7. unbestimmter; — 15 unbestimmt.
9. gedrängt; — 11 bis 15 sich gedrängt.
23. sich; — 15 sie.
25. noch; — 11 bis 15 doch.

Französisches Haupttheater.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und KA.

746. 8. Dessenungeachtet; — KA Demohngeachtet, 11 bis 15 Demungeachtet, 6 bis 9 Dessen ungeachtet.

747. 10. freiern; — 15 freien.
11. gegenständliches — 15 gegenständiges.
14. Franzos, nach KA, 6 bis 9; — 11 bis 15 Franzose.
17. konnte, nach KA und 6 bis 9; — 11 bis 15 könnte.
749. 2. obgenannten, nach KA und 6 bis 9; — 11 bis 15 obengenannten.
27. ist Alles, nach 6 bis 9; — 11 bis 15 Alles ist.

Berliner Dramaturgen.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15 und KA.

750. 4. und, nach KA, 6 bis 9 und 15; — in 11 bis 14 fehlt das Wort.
751. 35. alt- und neue; — KA und 6 bis 13 alt und neue, 14 und 15 alte und neue.
752. 23. den — KA dem (Druckfehler).

Für Freunde der Tonkunst.

Texte: die Ausgaben 6 bis 15, K und KA.

760. 9 u. 10. rein ruhiger, nach KA; — 6 bis 15 und K ruhiger.

Anhang.

Für den nachfolgenden Anhang sind nur die Propyläen, die (Jenaische) Allgemeine Literatur-Zeitung, die (Augsburger) Allgemeine Zeitung und die Zeitschrift „Ueber Kunst und Alterthum" benutzt worden. Eine Anzahl der hier mitgetheilten Arbeiten ist ferner bereits in Boas' „Nachträgen zu Goethe" abgedruckt, zwei derselben auch bei Kurz. Demnach sind die Bezeichnungen der Texte PP, JALZ, AZ, KA, BN und K; in den meisten Fällen war indessen keine Vergleichung von Drucken anzustellen. Eine Ausnahme macht nur der letzte Aufsatz, der sich auch in den Ausgaben 6 bis 15 und in SG findet. — Es ist daher natürlich, daß nur wenige Varianten zu verzeichnen sind.

768. 6. dieselbe, nach PP; — BN dieselben.
769. 6. Handen; — BN Händen.
32. jedem, wie BN; — PP jeden.
so — fehlt in BN.
773. 1. Hektor's; — BN Hektor.
775. 10. geleistet; — BN geliefert.
777. 17. Schwierigkeit; — PP und NB Schwierigkeiten, welches wegen des nachfolgenden „ist" unmöglich wird.
35. den; — BN der.
778. 17. oben; — BN eben.
784. 19. wünschten nach JALZ; — BN wünschen.
35. aus, nach JALZ; — BN zur.
786. 9. diesen; — JALZ gegen den Sinn diesem.
787. 21. Geschichtschreiber, nach JALZ; — BN Geschichtsschreiber.
32. den, nach JALZ — fehlt in BN.
788. 28. siebenzehnten, nach JALZ; — BN siebzehnten.
789. 34. Betrieb, nach JALZ; — BN Trieb.
791. 3. einen, nach JALZ; — BN einem.
799. 10. die; — JALZ den.
803. 37. Biermann (es ist der Aquarellmaler P. Biermann aus Basel gemeint); — PP und BN Birrmann.
805. 7. Höhe der — fehlt in BN.
12. Molle (Ponte Molle); — JALZ und BN Mole.

805. 19. lustigen; — BN luftigen.
31. Hackertischen; — BN Hackert'schen.
34. Landschaftmalerei; — BN Landschaftsmalerei, ebenso S. 807, Z. 27, und S. 808, Z. 12.
806. 9. insoferne, nach JALZ; — BN insofern.
14. Fiesole; — JALZ Fiesolo.
41. beobachteter; — BN beachteter.
807. 11. Diese Zeile fehlt in BN.
816. 17. fordert; — JALZ fodert, ebenso S. 820, Z. 7 foderte, Z. 24 fodern, S. 827, Z. 24 erfodert.
817. 35. 36. schwachen Talenten, nach JALZ. — Die dem Französischen nachgebildete Anwendung des Dativs (statt des Akkus.) bei einem v. lassen abhängigen Verbum findet sich auch sonst bei Goethe.
39. Jeder, nach JALZ. — „Heft" als Maskulin, s. z. B. auch S. 839, Z. 9.
822. 30. Reiger statt Reiher — auch sonst bei Goethe, z. B. Bd. 26. S. 159 der 40bänd. Ausg.
825. 1. es; — JALZ er.
5 Aretin; — JALZ Arretin.
829. 27. Kostüm; — JALZ Costüme.
830. 36. Andromache; — JALZ Andromacha.
836. 13. la plus part . . Grèc; — man erwartete la plupart . . Grec.
841. 7. Leonhard; — KA Leonard.
850. 25. Retzsch; — KA Retsch.
851. 16. Schoreel; — KA Schooreel, ebenso a. and. O.
859. 36. Romanus — sonst sagt Goethe korrekter Romano.
863. 14. zu aufgerissen; — BN aufgerissen.
866. 34. den; — JALZ dem (Druckfehler).
869. 14. einer; — nach dem Geschlecht des Wortes (le lambris), würde man eines erwarten.
870. 38. seinem; — JALZ seinen.
872. 15. mochte; — JALZ möchte, was dem Sinne nach unmöglich ist.
875. 4 bis 29. fehlen in 6 bis 15.
876 u. 877. Der auf diesen Seiten befindliche Abschnitt hat in 6 bis 15 und SG die Ueberschrift: Landschaftliche Malerei. Schematisches.
877. 11. Zum . . . gedenken wir, nach KA, 6 bis 8; — 9 bis 15 Wir gedenken.
29 bis 38. Statt dieses längeren Passus, den KA und 6 bis 8 haben, steht in 9 bis 15 und SG: „Nach dem heroischen Stil, welchen Nikolaus und Kaspar Poussin in die landschaftlichen Darstellungen gebracht, wäre auch des Anmuthigen, Idyllenmäßigen in den Werken des Johann Both, des Ruysdael, des du Jardin, Potter, Berghem, van der Neer und anderer zu gedenken."
878. 1. Landschaftliche Malerei, nach KA; — in 6 bis 15 und SG noch der Zusatz: Schematisches.
21. Hieronymus, nach 11 bis 15; — KA, 6 bis 9 und SG J.
26. Domenichino, nach 11 bis 15; — KA bis 9 und SG Dominichino.
880. 8. den von ihm nachgelassenen, nach KA, 6 bis 8; — 9 bis 15 und SG seinen.
32. erhielte, nach 11a bis 15; — KA, 6 bis 11 und SG erhielt.
882. 15. Domenichin; — KA, 6 bis 9 und SG Dominichin, 11 bis 15 Domenichino.

Register.

Personen- und Sachregister.

Von Personennamen sind die mythologischen und die nur in den Bücherverzeichnissen S. 836—838 und S. 885 und 886 erwähnten ausgeschlossen; die nur in den Noten vorkommenden sind mit einem n hinter der Seitenzahl bezeichnet. Ein hinter der Seitenzahl stehendes f. bezeichnet zugleich die nächstfolgende, ein ff. die zwei nächstfolgenden Seiten. Daß von Sachlichem nur das Bedeutendste erwähnt werden konnte, wurde durch die Reichhaltigkeit und Verschiedenartigkeit des Inhalts geboten.

